ИСКУССТВО КИНО

7

1952

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 7
Июль
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Калашников. Традиции героического эпоса 3

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

А. Штейн. Историческое и современное 14
Б. Кравченко. За многогранность и глубину характеров в фильмах о современности 26
Г. Григорьев. О конфликте и сюжете 33
В. Шкловский. Новые биографические сценарии . . . 41
И. Чекин. Диплом и жизнь 47

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В. Казанская. Золотые яблоки 56

Н. Лебедев. О теоретической работе по вопросам киноискусства 112

ЗА РУБЕЖОМ

А. Фролов. Киноискусство Кореи 118
В. Смирнов. Советские фильмы за рубежом 124

Всесоюзный семинар по кинодраматургии 127

На обложке — кадр из фильма «Незабываемый 1919 год».

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1952

СОЮЗ СОВЕТСКИХ ОБЩЕСТВ ДРУЖБЫ И КУЛЬТУРНОЙ СВЯЗИ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ

КНО
ИСКУССТВО

Ю. КАЛАШНИКОВ

ТРАДИЦИИ ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА

1

В значительном и большом произведении советского киноискусства, каким является новый фильм Михаила Чиаурели «Незабываемый 1919 год», торжествует правда о незабвенных, героических днях гражданской войны, о разгроме врагов революции у стен славного Петрограда, осуществленном под руководством товарища Сталина. Точнее сказать, в нем торжествует историческая правда — так велик и грандиозен масштаб захваченных фильмом событий, в которых в один узел сплетались борьба революционного народа, отстаивающего свое право на создание нового, справедливого общественного строя, и сложная международная игра империалистов, под началом матерого колонизатора Черчилля замысливших задушить молодую республику Советов.

Перед зрителем проходят картины жизни и борьбы советских людей в осажденном красном Петрограде, на Путиловском заводе, этой цитадели питерского пролетариата, в Кронштадте, на кораблях Балтийского флота, на мятежном форту Красная Горка, в Ораниенбауме, где происходит совещание командиров частей армии и флота под руководством товарища Сталина, в штабе революции Смольном, в кремлевском кабинете В. И. Ленина. Международный масштаб событий не только выражен в содержании произведения, в его теме, но и получил пластическое воплощение. Поэтому мы встречаемся с выразительными эпизодами, рисующими Версальскую конференцию и белоэмигрантское болото в Париже, совещание у Черчилля в Лондоне, ставку наступающего на Петроград генерала Родзянко, который выполняет распоряжения английских интервентов.

Ни об одном из упомянутых эпизодов нельзя сказать, что он сделан искусственно или условно, декоративно. Нет. Подлинной, достоверной жизнью первых лет борьбы революционной страны дышит весь фильм и почти каждая его деталь. Его создатели действительно проникли в исторический смысл событий 1919 года, почувствовали их характер, постигли их во плоти и крови, в подлинной жизненной конкретности. Трудно отделить в авторах фильма историков от художников — настолько органично и крепко слились они воедино. Поэтому с первых кадров «Незабываемого 1919 года», которые воспроизводят раннее сумрачное утро Петрограда, томительную, разношерстную очередь за хлебом, и до последних волнующих, торжественно победных эпизодов боя с английской эскадрой и освобождения форта Красная Горка зритель погружается в незабываемую и прекрасную атмосферу борьбы революционного народа, обеспечившего дальнейшее победное шествие первой в мире страны социализма. И если не все эпизоды фильма одинаково глубоко волнуют и потрясают, то причиной тому является не отсутствие в них нужной достоверности и жизненной конкретности, а другие обстоятельства.

Огромный размах событий, запечатленных так правдиво и точно, сделал необходимым введение в фильм большого числа персонажей.

В центре событий находятся образы великих вождей социалистической революции — В. И. Ленина и И. В. Сталина.

К ним стягиваются все главные идейные нити произведения.

Особенно богато и многообразно представлен революционный народ, совершающий подвиги всемирно исторического значения. Одним из основных героев фильма является простой матрос большевик Шибаев (арт. Б. Андреев), выполняющий сложные и ответственные обязанности уполномоченного Особого отдела Балтфлота. В Шибаеве передана с наибольшей полнотой сила и мощь народа, его преданность делу социалистической революции. В фильме мы видим портреты путиловских рабочих, бойцов и командиров-коммунистов, красноармейцев и матросов разных поколений, от седовласых участников боев 1905 года до юнцов, впервые сжимающих винтовку в руках.

Подробно и разнолико представлен и враждебный лагерь — от подлинно исторических лиц, какими являются расплывшийся, пышущий злобой Черчилль (арт. В. Станицын); жалкий, смешной и тоже источающий злобу и ненависть в адрес революционной России Клемансо (арт. Гнат Юра); хитрый, подлый лис Ллойд-Джордж (арт. В. Кольцов), до фигур вымышленных, но очень типичных, вроде давно промышляющего в России и поэтому научившегося очень ловко мимикрировать шпиона Дэкса (арт. В. Кенигсон), чья циничная, авантюристическая, отталкивающая натура необычайно точно и полно выявлена в игре артиста; вроде шпионки из «высокопоставленных» мадам Буткевич (арт. А. Степанова), усердно служащей тем, кто ей больше платит и непременно наличными, действительно питающей зоологическую ненависть к людям, которые наводят революционный порядок на земле, и старого генерала Неклюдова (арт. Н. Комиссаров), включающегося в контрреволюционные авантюры.

М. Чиаурели проявил настоящую чуткость художника-реалиста, представив зрителю галлерею портретов всех тех, кто объединился в единый враждебный лагерь против победоносного революционного народа. Без полноты этой не была бы понятной вся глубина опасности, нависшей над Советской республикой, вся значительность трудностей, преодоление которых потребовало личного вмешательства В. И. Ленина и И. В. Сталина.

Исторически объективное отображение недавнего нашего прошлого в фильме «Незабываемый 1919 год», придающее ему особую убедительность, вовсе не означает, что его создатели выступают в качестве бесстрастных летописцев.

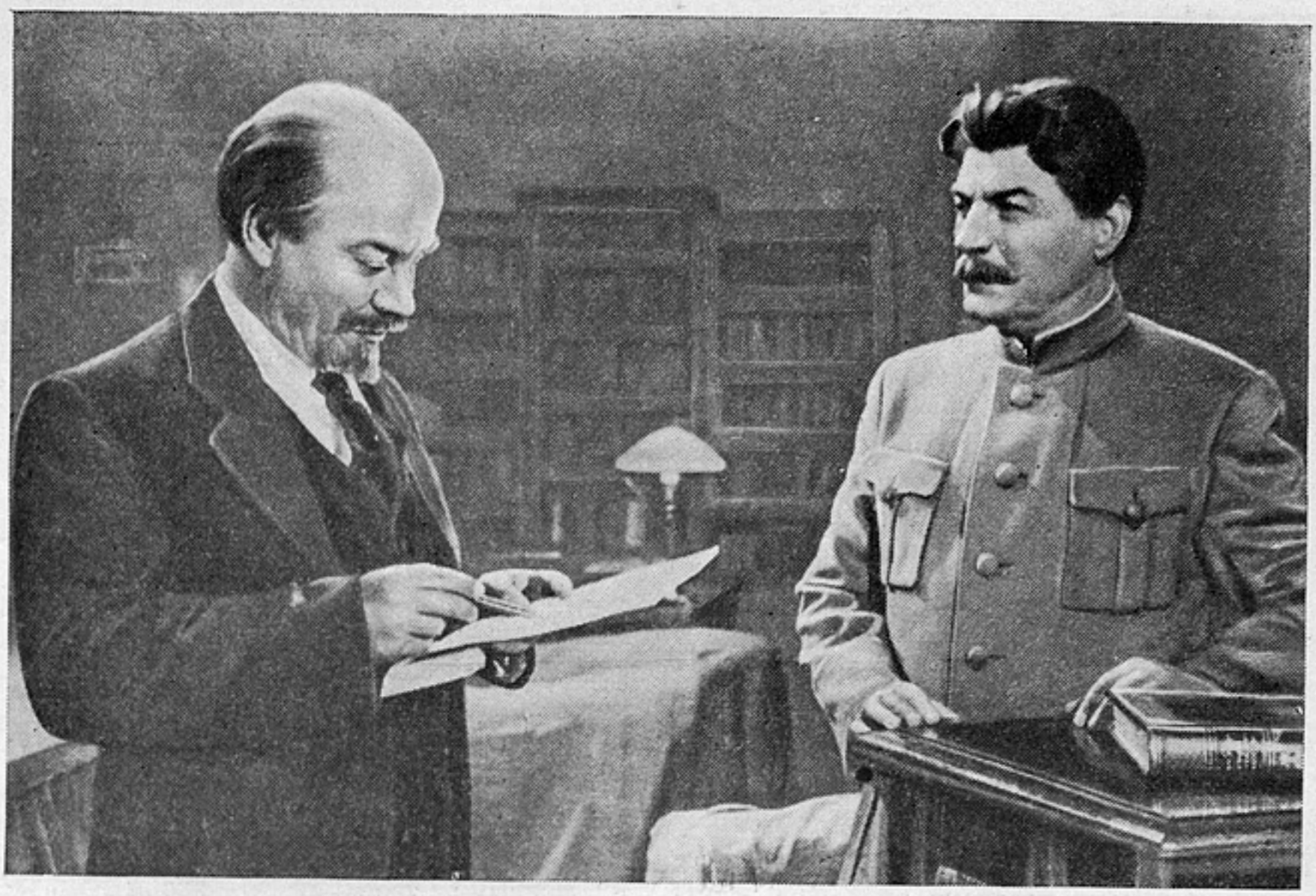
Глазами художников-современников они оценивают освещаемые события и многочисленных персонажей фильма.

Многообразие исторических событий определило многообразие красок произведения. Эта особенность вообще свойственна искусству М. Чиаурели. Органическим сочетанием в рамках одного произведения, казалось бы, различных приемов и красок отличались и «Клятва», и «Падение Берлина».

Когда в «Незабываемом 1919 годе» на экране действуют представители революционного народа, мы найдем и **монументальную героику,** и глубокую **лирику,** и задушевный **юмор;** а рядом, когда демонстрируется враждебный, империалистический, контрреволюционный мир, столь противоположные средства выражения, как **карикатуру, сатиру,** порой переходящие в резкий **сарказм, буффонаду** и сочетающиеся с мрачной, надрывной **драматичностью.** Однако в целом не возникает ощущения разностильности, разнобоя, может быть, за исключением отдельных моментов, но и они не разрушают, не опровергают, а только подтверждают общую закономерность.

Закономерность эта имеет своим источником эпос, эпическое начало, если подразумевать под ним не особый вид искусства, а то исторически новое качество искусства социалистического реализма, которое связано с коренными особенностями нашей действительности и нашего мировоззрения.

Народ, перестраивающий мир на новых социалистических началах, являющийся главным героем и сознательным творцом истории, не мог не стать центральным и определяющим началом советской литературы и искусства. Границы, воздвигаемые антинародной, канонической эстетикой между различными видами и жанрами искусства, перестали быть непроходимыми, началось взаимопроникновение, взаимообогащение искусств и их разновидностей. Причем решающее значение имело вторжение эпического начала. В этом смысле качественно изменилась даже лирическая поэзия, казалось бы, совершенно чуждая каким-либо эпическим жанрам.



«Незабываемый 1919 год»

Советская литература и искусство с первых своих шагов смело вводили эпическое начало в драму, в поэзию, начисто опровергая тезисы идеалистической эстетики, получившей наиболее завершенную форму в «Эстетике» Гегеля.

Идеалистическая эстетика резко разделяла виды и роды искусства. С ее точки зрения, поэзия, драма и эпос не могли войти в соприкосновение. Интересы развития любого из видов искусства якобы требовали их существования в чистоте и неприкосновенности.

Схоластическая теория обособленности видов и жанров искусства была поколеблена как опытом великой русской литературы и искусства XIX века, так и в значительной мере выросшей из их практики эстетикой революционных демократов, которые стояли на почве жизни, на почве реализма и народности.

В. Г. Белинский, говоря, например, о столь полярных для идеалистической эстетики жанрах, как трагедия и комедия, утверждал следующее: «Вообще не должно забывать, что элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни; почему в драмах Шекспира вместе с героями являются шуты, чудаки и люди ограниченные. Так точно и в комедии могут быть лица благородные, характеры глубокие и сильные. Различие трагедии и комедии не в этом, а в их сущности» [1].

Еще определеннее и категоричнее прозвучали эти существеннейшие принципы эстетики реализма в работах Н. Г. Чернышевского, который последовательно применял критерий действительности в отношении к искусству и материалистически перерабатывал вопросы теории искусства. В статье «О поэзии Аристотеля» он писал: «Наши эстетики полагают слишком глубокое различие, по содержанию, между эпическою и драматическою поэзиею, которые у греков, очевидно, различались одна от другой более формою, нежели содержанием. В самом деле, беспристрастно подумав об этом вопросе (а наши эстетики явно пристрастны к драматической форме, «высочайшей форме поэзии»), едва ли не должно будет заключить, что если многие сюжеты повести и романов не годятся для драмы, то едва ли есть драматическое произведение, сюжет которого не мог бы так

---

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3 томах, т. 1, стр. 480.

же хорошо (или еще лучше) быть рассказан в эпической форме»[1].

Нет никакого сомнения, что искусство социалистического реализма, органически связанное с жизнью народа, строящего новое общество, правдиво отражая новую действительность и ставящее своей целью действенную борьбу за передовое в ней, не могло не отразить, независимо от вида и жанра искусства, те принципиальные изменения, какие произошли в самой действительности.

Важнейшим из этих изменений было то, что народ стал подлинным хозяином жизни, активной, решающей, созидающей силой истории.

В статье «Равнодушие не должно иметь места» А. М. Горький утверждал, что так или иначе искусство социалистической эпохи должно быть эпосом нового времени: «Литература пролетариата всех племен Союза Социалистических Советов ставит перед собой крайне трудную задачу создать приемами реализма эпическое искусство, в котором отразился бы со всей возможною силою слова и полнотою героизм рабочего класса, строителя нового общества»[2].

При этом А. М. Горький имел в виду не просто жанровые особенности литературы и искусства. Речь шла о более широкой теме, о новой тенденции, новом качестве, присущем **всему** искусству социалистического реализма. Горький видел в эпичности один из самых существенных эстетических принципов социалистического реализма. В этой же статье он подчеркивал: «Советская литература создает свою эстетику на основах эпического героизма трудовых процессов и основах классовой борьбы».

Таким образом, все виды и жанры литературы и искусства, если они хотели отразить самое главное и большое в социалистической действительности, в истории борьбы за социализм, должны были пропитаться эпосом, стать эпичными в своем существе, чтобы иметь возможность передать образ народа — борца за социализм.

Произведения литературы и искусства, посвященные переломным и наиболее острым историческим периодам, а тем более периодам революционным, не могли не отражать борьбу народа-героя как борьбу всенародную. Тема народа, взятая в широком масштабе, в любое произведение вносила эпическое начало. Это стало традицией нашего искусства, которая постепенно крепла и развивалась, достигнув своего наиболее полного осуществления в лучших произведениях, посвященных Ленину и Сталину.

Так складывался в кино и театре новый тип эпико-героической драмы.

Важно при этом, что вторжение эпического начала в драматургию отнюдь не означало разрушения ее действенных основ, а, напротив того, обогащая ее идейно и художественно, делало более глубоким и масштабным драматический конфликт, без которого невозможна драматургия. Драма широко, без какого-либо ущерба для своей формы стала пользоваться лирикой и героикой, юмором и сатирой.

Это исторически оправданное и закономерное явление ничего общего не имеет с ложными теориями о якобы эпической или повествовательной природе нашего киноискусства, которые пропагандировались преимущественно представителями эстетского формалистического лагеря, исходившими в своих рассуждениях из абстрактных стилевых категорий. М. Горький, говоря об эпичности нашего искусства, исходил из особенностей исторического содержания эпохи, отнюдь не посягая на принципы того или иного жанра искусства. Кино, являясь качественно новым видом драматического искусства, не может существовать без глубоко и всесторонне развитой действенной основы, пружину которой составляет драматический конфликт, отражающий существенные противоречия действительности.

Все сказанное выше об эпическом начале, присущем советскому искусству в целом, относится и к творчеству М. Чиаурели.

Фильм «Незабываемый 1919 год» с полным правом может быть отнесен к произведениям, продолжающим в киноискусстве традиции героического эпоса.

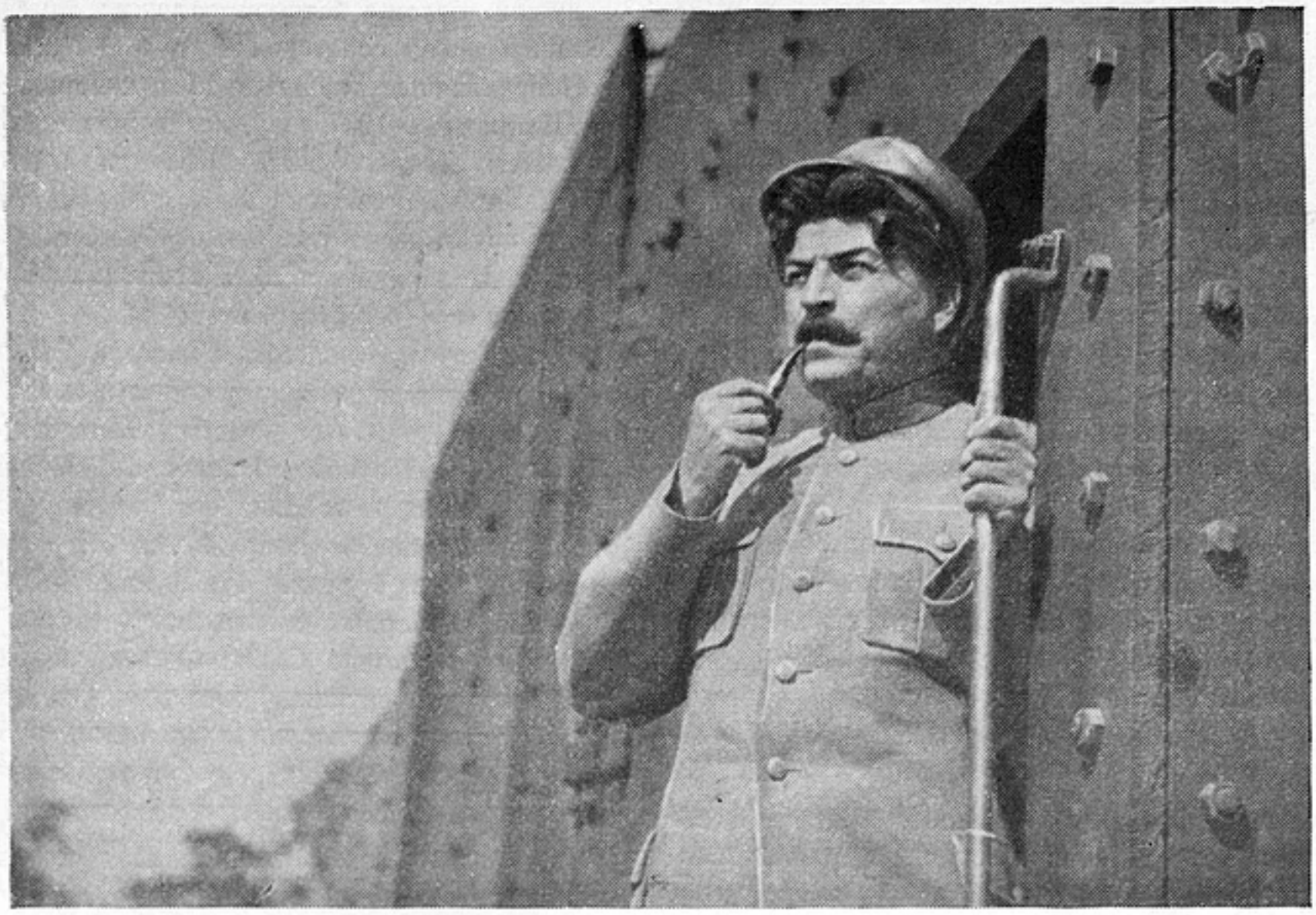
2

Образ И. В. Сталина (роль Сталина исполняет артист М. Геловани) — огромное достижение фильма. Этот наиболее полно и всесторонне разработанный образ действительно является идейным и художествен-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., ГИХЛ, 1950, стр. 484—485.

[2] М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1933, стр. 110.



«Незабываемый 1919 год»

ным центром, главным героем произведения, активно участвующим во всех его общественных событиях. С момента первого появления товарища Сталина на экране (встреча с В. И. Лениным в кремлевском кабинете) нет ни одного более или менее значительного эпизода, в котором не участвовала бы воля, мысль Сталина.

Его образ исторически масштабен. Прозорливость, умение распознавать истинный ход самых сложных событий и намечать единственно правильные решения, имеющие далекий прицел в будущее, — это величайшее качество вождя и руководителя многомиллионных революционных масс составляет зримую, органическую и глубочайшую особенность образа Сталина, воплощенного в фильме «Незабываемый 1919 год». Режиссер и актер не демонстрируют специально эту важнейшую черту образа, а делают ее как бы неотъемлемой частью личности вождя. Поэтому так неотразимо впечатляет эта черта образа, без выявления которой он не мог бы приобрести необходимую монументальность.

Убежденность в победе, когда положение Петрограда почти отчаянное, так ярко звучащая уже в сцене, когда Ленин передает Сталину поручение Центрального Комитета партии возглавить оборону города, и не покидающая вождя даже в дни, когда обстановка Петрограда кажется безнадежной, имеет своим источником глубочайшее постижение смысла и характера совершающихся событий. Сталин твердо верит в неисчислимые силы руководимого партией большевиков народа, перед лицом которого весь хитроумный замысел интервентов и белогвардейцев представляет собой грозную и опасную, но все же авантюру.

В точном соответствии с этой важнейшей чертой образа Сталина развивается главная внутренняя тема фильма — тема мобилизации революционных сил и укрепления тыла, изгнания и разгрома всяческой засорявшей его скверны — от трусов и дураков до пораженцев и прямых предателей.

С неумолимой последовательностью парализуется подлый заговор международного империализма и внутренней контрреволюции. Сталин должен был проявить невиданную энергию, чтобы в кратчайший срок создать перелом, повернуть ход событий в пользу Советской республики. Это показано с предельной ясностью и убедительностью. Сталин в фильме, как это было и на самом деле, появлялся на

всех решающих участках, организуя и направляя ход борьбы.

Эпизод приезда Сталина на петроградский фронт из Москвы овеян романтикой борьбы, мужественной героикой. Выразителен момент, когда Сталин отправляется пешком по обстреливаемому участку пути, куда уже не может двигаться бронепоезд.

Потом мы видим, как Сталин на митинге мобилизует путиловцев на отпор врагу, видим совещание в Смольном, где Сталин дает уничтожающую отповедь предателям и капитулянтам из Петроградского Комитета Обороны.

На совещании в Ораниенбауме перед решающими боями уже чувствуются результаты сталинского руководства, сталинской организаторской воли.

Полководческий гений Сталина наглядно виден в эпизодах боев с английской эскадрой и штурма форта Красная Горка.

Наконец, заключительные кадры фильма: Красная Горка очищена от белогвардейской швали, общая победа предрешена, и Сталин отдает распоряжение, чтобы орудия форта перенесли огонь по врагу. В этих словах звучит внушительное и грозное предупреждение всем охотникам поднять руку на великую Страну Советов.

Убедительность и неотразимое обаяние образа Сталина в фильме «Незабываемый 1919 год» определяется также богатством психологической характеристики и необычайно точно выдержанным историческим колоритом образа. Проникновение М. Геловани в атмосферу тех лет делает честь его зрелому и вдумчивому мастерству. Пожалуй, М. Геловани до сих пор ни разу не удавалось столь многообразно и богато передать психологическое содержание образа. Особенно тонко он почувствовал природу сталинского темперамента — внешне строгого и сдержанного, внутренне беспредельного по своей мужественной силе. Тончайший и разнообразный по своим проявлениям сталинский юмор, свидетельствующий о глубочайшем и всеобъемлющем уме, — то добродушный, чуть лукавый, если он обращен к друзьям и соратникам, то иронический, саркастический и временами гневный, когда его адрес меняется, — вплетен в качестве неотъемлемой, всепроникающей черты в образ, воссозданный М. Геловани.

Новая работа М. Геловани напоминает нам об одной великой традиции в воплощении образа вождя социалистической революции, основы которой заложил замечательный актер советской эпохи Б. В. Щукин.

Непреходящее значение дела, свершенного Щукиным в 1937 году, когда он впервые в нашем театре и кино выступил в роли В. И. Ленина, состоит в том, что он уже тогда практически разрешил проблемы, к постановке которых только подходили другие актеры и режиссеры.

Щукин в кинофильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» и в спектакле «Человек с ружьем» очень заботился о внешнем, портретном сходстве с Ильичем, о точном воспроизведении его походки, его характерных поз, о подражании его своеобразной манере речи. И Щукин порой, особенно на первых спектаклях в театре и в фильме «Ленин в Октябре», злоупотреблял этими моментами, которыми, кстати сказать, ограничивалось большинство актеров, тоже работавших, одновременно или позднее, над воссозданием образа вождя.

Но решение этих внешних задач отнюдь не составляло сущности, главного в творчестве Щукина. Он доказал возможность выхода за пределы иллюстративно-портретного решения и подчинил свою работу гораздо более значительным целям.

Б. В. Щукин много и упорно изучал труды В. И. Ленина, в особенности те из них, что имели прямое касательство к событиям, изображенным в пьесе «Человек с ружьем» и фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», причем Щукин связывал это изучение самым непосредственным образом со своими творческими задачами. Стоит познакомиться с интереснейшими заметками Щукина при изучении трудов В. И. Ленина, чтобы наглядно убедиться в том, что период осмысления **трудов** Ленин был для него одновременно самой важной и решающей стадией работы по созданию **образа** Ленина. В самом деле, какую бы запись Б. В. Щукина мы ни взяли, в ней всегда обнаружится формулировка, кратко фиксирующая смысл прочитанного материала, смысл ленинских положений, смысл освещаемых исторических событий, и тут же непременно замечания о том, как бы мог вести себя Ленин в данной обстановке, какие бы предпринял действия, каковы особенности его мышления, его темперамента, его психологического склада.

Образ В. И. Ленина, создаваемый Б. В. Щукиным, рос на почве больших историче-

«Незабываемый 1919 год»

ских событий, участником и свидетелем которых был Ленин, из существа гениальных ленинских предвидений. Вот почему Щукин оказался намного выше всех актеров, одновременно с ним работавших над образом Ленина.

В образе, созданном Щукиным, воедино слились всемирно исторический масштаб личности вождя и его простые человеческие свойства, многогранность характера и непреклонная воля к действию; в нем сказались широкий, всеобъемлющий ум Ильича и юмор, жизнерадостность, задор и целеустремленность человека, руководящего величайшим историческим переворотом, внимательность заботливого товарища, подлинного друга и отца всех трудящихся, великого сына великого народа. Щукин не только создал живой портрет Ленина, но воплотил на экране и сцене исторически конкретный и масштабный, близкий миллионам образ гениального вождя социалистической революции. Артист добился того, что творимый им образ получился живым, непосредственным, полным многообразных человеческих красок и одновременно монументальным.

Неразрывное единство величия и простоты, огромного исторического содержания и многосторонней психологической характеристики, служащей выражению этого содержания, и составляет сущность и особенность щукинской традиции в воплощении образа вождя, которая и теперь продолжает для нас оставаться основной.

Развивая эту традицию, артист М. Геловани впервые в фильме «Незабываемый 1919 год» добивается подлинно щукинской творческой свободы и естественности, которые свидетельствуют о глубоком, органическом постижении поставленных перед ним задач и делают неотразимой воздействие его игры на зрителя. Артист нигде не прибегает к искусственным подчеркиваниям и специальным указаниям на значительность образа, который он воплощает. Его исполнение окончательно избавилось от некоторых элементов скованности и нарочитости, ранее свойственных ему.

Исторический масштаб образа вытекает из вполне конкретных поступков, дел, имеющих подлинно непреходящее историческое значение, из внутренней масштабности, которую передает артист с первого своего появления на экране. М. Геловани обрел замечательное чувство меры: детальной

психологической разработкой образа он не затемняет исторического содержания.

В фильме есть один короткий эпизод, являющийся в полном смысле слова испытанием для артиста. Происходит совещание в Смольном, где Сталин разоблачает и решительно ломает предательскую пораженческую линию некоторых деятелей Петроградского Комитета Обороны. Один из них, поняв, что представители народа не поддерживают пораженцев, бросает Сталину фразу, явно рассчитанную на внешний эффект: история, мол, рассудит, кто из них прав. М. Геловани в ответ повторяет примерно те же слова, но при этом снимает с них налет фразерства, произносит их спокойно и вдумчиво, обнажая их подлинный глубочайший смысл. И они звучат как приговор предателям революционного дела. Артист и в этом случае сохранил найденное чувство меры и здесь сумел удержаться на достигнутом уровне подлинно реалистической, глубокой трактовки образа.

Величие, народность, простота и естественность отличают созданный М. Геловани в фильме «Незабываемый 1919 год» образ, в котором с особой глубиной и силой прозвучала тема единства народа и вождя: Сталин — плоть от плоти народа, он ведет народ к победе, народные интересы — самое главное в его жизни и борьбе. Поэтому-то и стала в фильме определяющей тема народа и вождя.

3

Народ, побеждающий врагов революции, народ — хозяин жизни, вписывающий новые страницы в историю человечества, является главным героем фильма «Незабываемый 1919 год». Ленин и Сталин рассчитывают прежде всего на силы народа, на силы славного питерского рабочего класса. Все решающее, все важное в полном соответствии с действительностью совершается в фильме при активном участии народа, руководимого партией, Лениным и Сталиным.

Фильм «Незабываемый 1919 год» воочию, в конкретных образах показывает, какие неиссякаемые силы есть в народе, взявшем в свои руки дело исторических преобразований, какой неодолимой мощью становится народ, когда его организует и направляет единственная до конца последовательная, революционная партия в мире — партия большевиков.

Развивая эту основную тему фильма, Чиаурели стремится показывать Сталина все время в окружении народа, в постоянном общении с массами. Тема органического единства вождя и народа приобретает осязаемое наполнение. Это единство боевых друзей, соратников по революционной борьбе. Народ видит в вожде руководителя и учителя, которому верит беспредельно. Вождь не мыслит своих дел и целей вне народа и без народа.

Все планы и намерения вождя претворяются в жизнь через энергию массы.

Таков внутренний смысл всех народных сцен фильма, составляющих количественно и по существу основное содержание произведения. Они представляют на редкость живые, обаятельные картины. Многоликая масса наполнена подлинной жизнью. Поэтому так органичны и оставляют неизгладимое впечатление многие детали в народных сценах. Это не просто жанровые колоритные находки, а подмеченные авторами живые штрихи, свойственные народному характеру. Вот, например, старый путиловский рабочий (арт. В. Ратомский) командует при штурме Красной Горки своими вчерашними соседями по цеху, а ныне соседями по подразделению. Слова команды произносятся им так не по-воински и одновременно так деловито, по-хозяйски уверенно, что они не оставляют никакого сомнения о неизбежном конце контрреволюционных мятежников, засевших в форту.

И все-таки образ народа в фильме оказался недовершенным, недописанным. Причина тому лежит за пределами массовых сцен, не дающих повода для серьезных упреков. Недостатки в обрисовке народа определяются слабостями и промахами в передаче индивидуальных портретов, определяемых чаще всего сценарием.

В самом деле, чем, кроме собственных имен, колоритной внешности и отдельных черточек, наделены такие персонажи, как упомянутый старик Потапов, Данилова, комиссар Мартынов? В общем ничем существенным. Они лишь заявки на образ, не больше того. К сожалению, даже тогда, когда одна из линий характера в сценарии разработана сравнительно полно, экранный образ предстает в обедненном виде. Так случилось, например, с образом Даниловой (арт. М. Ковалева). Личная тема, очень важная, человечная, выявлена в сценарии достаточно подробно, а прозвучала в филь-

«Незабываемый 1919 год»

ме тускло и холодно. М. Ковалева играет формально правильно, добросовестно выполняя все режиссерские задания, но они не наполняются ею подлинной жизнью.

Беднее, чем мог бы быть, выглядит в фильме матрос Шибаев. Нет сомнений в его достоверности, в типичности его облика и поведения, в его преданности делу революции, делу партии. Нет сомнений и в мужестве уполномоченного Особого отдела — это подтверждает вся жизнь образа в фильме, и эти качества оправдывают его роль в событиях.

Однако Шибаев поставлен авторами в такие обстоятельства (он выполняет важнейшие поручения товарища Сталина), ему предоставлены настолько богатые возможности, что сделанное артистом Б. Андреевым никак не может полностью удовлетворить. Его интеллектуальное превосходство над офицерьем и бывшими барами выявлено плохо, он подавляет их преимущественно силой, какой располагает как представитель революционной власти. Ослабив интеллектуальную характеристику образа, Б. Андреев совершенно лишил Шибаева юмора — умного, проницательного, с хорошей хитрецой, юмора, свойственного сметливому русскому человеку из народа. Насколько вернее и тоньше в этом смысле сыграна та же роль в спектаклях Московского Малого театра (И. Ильинский) и Ленинградского театра имени Пушкина (С. Меркурьев)!

Поблекла в исполнении Б. Андреева и лирическая тема образа.

Это обеднение внутреннего содержания образа, свойственное в отдельных случаях фильму «Незабываемый 1919 год», связано с неточным решением проблемы индивидуализации. Особенно разительным примером может служить фигура незадачливого комиссара, устроившего во фронтовой полосе концерт-митинг. На лице этого раздобревшего, увешанного оружием увальня в кожаной куртке, если так можно выразиться, жирным шрифтом написано: полное ничтожество, явный бездельник. Он сам себя разоблачает всем своим видом. Он никак не может представлять сколько-нибудь серьезной и весомой помехи, которую должен устранить приехавший на фронт Сталин. Реальное, жизненное препятствие обернулось курьезом. Неточно выполненный индивидуальный портрет свел на нет содержание важной, исторически показательной ситуации.

Необходимо подчеркнуть одно обязатель-

ное положение для произведения народной, эпической темы: традиции героико-эпической драмы требуют не ограничиваться обрисовкой народного фона или главных героев. Все представители народа, да и вообще все действующие лица должны получить пусть скупую, но законченную и верную характеристику. Просчеты и неточности в этом отношении так или иначе отрицательно скажутся на центральных образах, на ведущей теме.

В возможностях такого мастера, как М. Чиаурели, было выдержать этот принцип во всех персонажах фильма. Ведь нашел же он вместе с актерами полное драматизма и жизненной типичности решение для истории семьи Неклюдовых, в которой под воздействием революционных событий совершился характерный для того времени «разлом».

Но и с этими потерями фильм «Незабываемый 1919 год» производит впечатление произведения цельного и внутренне обоснованного. Помимо удачи центрального образа и яркого народно-эпического фона он скреплен сложным, но единым, тщательно разработанным напряженным драматическим конфликтом, пронизывающим и охватывающим большинство эпизодов фильма.

Построение конфликта в героико-эпической драме — задача огромной трудности. Нужно найти живой реальный узел, которым крепко завязываются все многообразные и разнохарактерные события произведения. Если этого не найти, то в лучшем случае получится хроникальное повествование.

М. Чиаурели прекрасно чувствует драматургическую основу эпического произведения. Он дал образцы таких решений в фильмах «Клятва» и «Падение Берлина». Это его мастерство сказалось в большой мере при создании фильма «Незабываемый 1919 год», где разноречивый материал, населенный множеством персонажей, стал цельной исторической картиной.

Борьба с интервентами и контрреволюционерами за торжество дела социалистической революции пронизывает все в фильме, определяет все судьбы. Сталкиваются два плана: план удушения революции, задуманный Черчиллем, и план разгрома врагов революции, вдохновленный гением Ленина и Сталина. На каждый коварный ход интервентов и заговорщиков революционный народ отвечает по указанию Ленина и Сталина ударами удесятеренной силы. Этапы борьбы, приближающие победу, составляют этапы развития действия фильма.

Для драмы, для кинофильма, когда в них входит многоликая, активная масса, когда события приобретают международный масштаб, главное — в разветвленном, всеохватывающем характере основного конфликта. В общем этого добились создатели фильма «Незабываемый 1919 год». И тем досаднее отступления от ими же завоеванных больших творческих позиций, ослабляющие ход действия, снижающие звучание его важнейших тем.

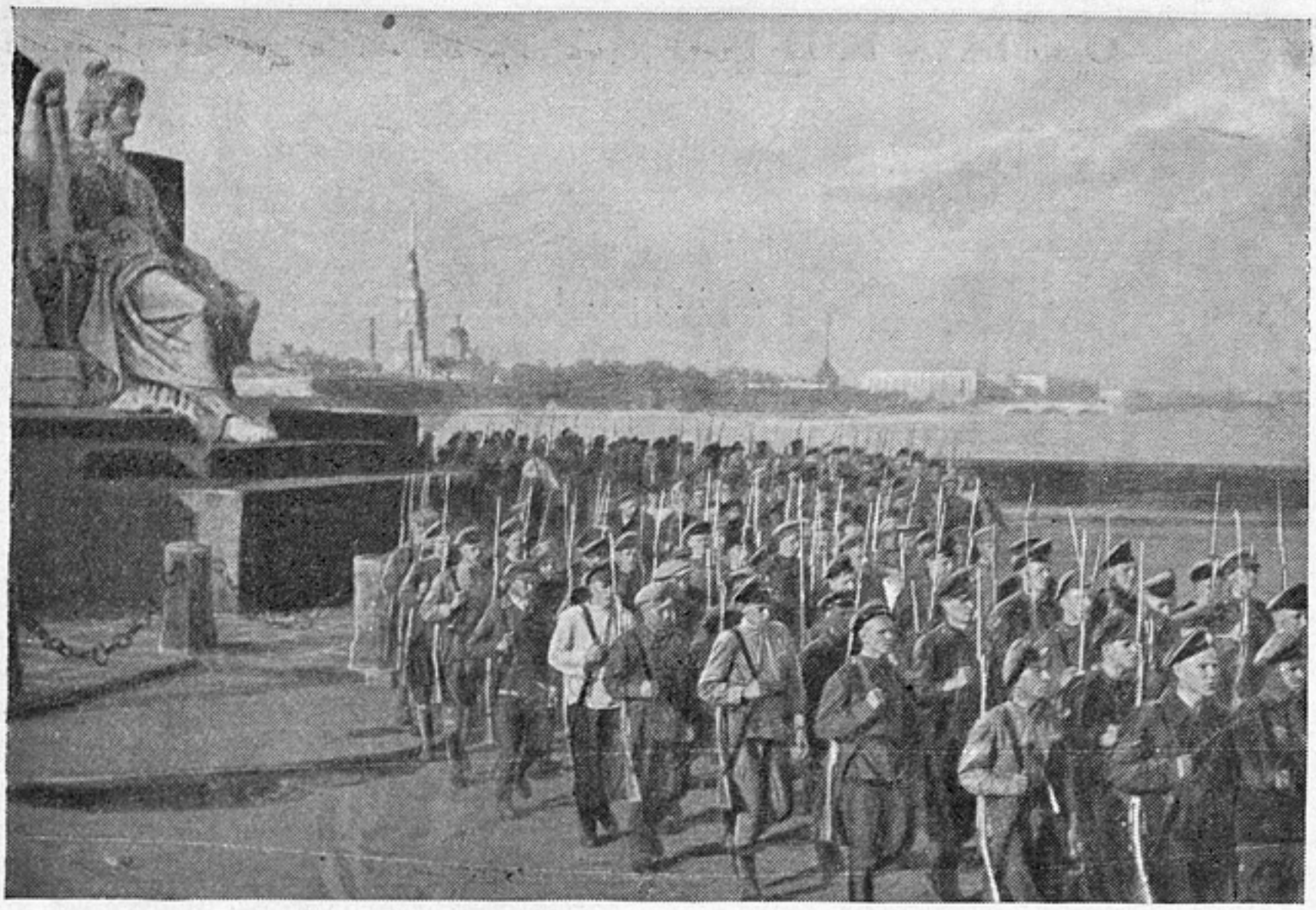
Нет чувства меры в развитии отдельных существенных, жизненно оправданных, но все же по отношению к главной магистрали борьбы побочных, дополнительных линий. Могли бы быть скупее и история семьи Неклюдовых, вырастающая в самостоятельную новеллу, и растянувшаяся, но оставшаяся все же незавершенной лирическая тема Шибаева и Даниловой.

Решающе важный эпизод встречи Ленина и Сталина, к сожалению, занял в фильме второстепенное место. Об этом надлежит сказать подробнее.

Следует напомнить, что пьеса Вс. Вишневского «Незабываемый 1919-й», ставшая источником сценария, явилась лучшим произведением драматургии, в котором удалось действительно полноценно воспроизвести образы вождей социалистической революции, образы Ленина и Сталина в рамках одного произведения. В прологе пьесы, во встрече соратников и друзей вырастают полные величия и мощи образы Ленина и Сталина. Единство их взглядов и позиций передано Вс. Вишневским с предельной убедительностью.

Можно было предполагать, что образы Ленина и Сталина в фильме будут разработаны еще богаче и полнее. Получилось не совсем так.

Проникновенный и очень точный портрет В. И. Ленина воссоздал артист П. Молчанов. Он живет в образе естественно и свободно. Однако все же остается ощущение неудовлетворенности, незавершенности, даже недостаточной схожести рисунка артиста с великим реальным прототипом. Оно возникает неизбежно в силу того, что содержание сцены Ленина и Сталина стало значительно более ограниченным, чем оно было в пьесе Вс. Вишневского. В фильме,



«Незабываемый 1919 год»

собственно, лишь упоминается о сложности и опасности создавшейся обстановки и вручается уже заготовленный мандат И. В. Сталину. Образ В. И. Ленина не развернут в крупных идейных и действенных проявлениях. Причина тому лежит в неоправданном увлечении иллюстративной стороной произведения, что, вообще говоря, противопоказано героико-эпической драме, так как глушит ее действенную основу.

Главным содержанием образа Ленина в пьесе было: краткая, но исчерпывающая характеристика международного и внутреннего положения страны и выводы, решения, какие из этого анализа следовало делать. В фильме это превратилось в серию иллюстративных эпизодов, количественно явно излишних, предшествующих сцене встречи Ленина и Сталина. Совсем выпала из этой сцены существовавшая в пьесе замечательная поэтическая мысль, так прекрасно выраженная Вс. Вишневским, о конечных целях жестокой борьбы в годы гражданской войны — о грядущей прекрасной поре созидания нового, социалистического мира.

Возможности воссоздания большого и масштабного образа В. И. Ленина не были использованы авторами кинокартины.

К их чести необходимо подчеркнуть: хотя живой образ Ленина предстал в фильме неразвернутым, но ленинская тема является сквозной, определяющей. Имя Ленина ведет массы на бой, ленинские предначертания определяют ход событий.

Уже писали об огромных богатствах выразительных средств этого большого произведения. Они находятся в редком единстве. Мужественная, внутренне одухотворенная и взволнованная музыка Д. Шостаковича; суровая и мощная цвето-живописная среда, созданная усилиями режиссера М. Чиаурели, операторов Л. Косматова, В. Николаева и художника В. Каплуновского, как нельзя лучше соответствуют атмосфере напряженной борьбы тех героических лет.

Фильм «Незабываемый 1919 год» показывает, какие необозримые возможности заложены в жанре героико-эпической драмы, какой замечательный опыт уже накоплен советским кино на этом пути и, прежде всего, создателем фильма М. Чиаурели.

Огромные достижения фильма «Незабываемый 1919 год», как и его отдельные просчеты и промахи, несомненно, поучительны для всей нашей кинематографии.

А. ШТЕЙН

ИСТОРИЧЕСКОЕ И СОВРЕМЕННОЕ

1

Когда Михаил Чиаурели взялся за постановку фильма на основе пьесы Всеволода Вишневского, могло случиться, что столкновение двух, давно определившихся, зрелых художественных манер не дало бы искомого: и Вишневский и Чиаурели шли в искусстве своими, отличными от других путями, у каждого из них своя, особая походка.

Однако все мы, зрители фильма «Незабываемый 1919 год», явились свидетелями чрезвычайно любопытного обстоятельства, заслуживающего тщательного специального анализа наших искусствоведов: две художественные манеры дополнили друг друга, одна отнюдь не растворилась в другой, напротив, манера Всеволода Вишневского в еще большей степени оттенила, подчеркнула особенности стилистики Михаила Чиаурели, так же, как манера Чиаурели позволила еще больше оттенить, подчеркнуть и раскрыть стилистику Вишневского. Это можно без труда проиллюстрировать на ряде примеров. Вспомните, скажем, сцену вечеринки в салоне мадам Буткевич, памятную всем читателям и зрителям пьесы Вишневского.

Белые готовят в Петрограде Варфоломеевскую ночь. Рафинированная петербургская аристократка мадам Буткевич, завербованная англо-американской разведкой, проникла в Смольный, раздобыла там списки петроградской организации большевиков.

По предложению товарища Сталина, приехавшего в Петроград и организующего отпор белогвардейцам и интервентам, рабочие проводят повальные обыски в аристократических кварталах города. В освещенные свечами и коптилками особняки иностранных посольств и консульств, в дома, где живет «бывший» Петербург, лелеющий мечты о реставрации, дается свет. Электричество озаряет все эти темные углы Петрограда, вызывая там испуг, недоумение, переполох. И в салоне мадам Буткевич, в контрреволюционном гнезде, где собрались аристократические подонки, уже предвкушающие скорую расправу над ненавистными им большевиками, внезапно вспыхивает, переливаясь всеми огнями, старинная люстра. Гости в панике. Мадам Буткевич взывает: «Спокойствие, спокойствие! Мы справляем день моего рождения. Милочка, играй» И, показывая пример остальным, она танцует уанстеп с посланцем генерала Родзянко полковником Вадбольским. Следом за ней кружатся в нервическом танце остальные.

Искаженные, одутловатые, истасканные, напудренные физиономии внутренних белоэмигрантов, судорожные движения танца — и в глазах бесконечный страх перед возмездием.

Кинорежиссер, экранизируя эпизод пьесы, не просто обогатил его средствами кинематографа, а повернул, раскрыл по-новому, идя своим художническим путем и не нарушая при этом художнической манеры Вишневского.

Эпизод пьесы, сохранив свою реалистическую и сюжетную основу, становится символическим обобщением, знаменующим гибель старого мира.

Характерен в этом смысле и другой эпизод фильма. Рабочие отряды идут по

«Незабываемый 1919 год»

набережным Невы. Выполняя приказ Сталина, они идут обыскивать буржуазные и аристократические кварталы, Они выходят на Сенатскую площадь, где когда-то стояли полки, выведенные декабристами, идут мимо памятника основателю Петербурга Петру, и Медный всадник, подняв коня на дыбы, следит за ними, новыми хозяевами города, суровым и удивленным взором. Они проходят под аркой Генерального штаба, под той самой аркой, откуда в октябре 1917 года красногвардейцы шли на штурм Зимнего дворца, на штурм старого мира. Они пересекают Зимнюю канавку, навечно опоэтизированную гением Пушкина...

Чиаурели монтирует с этими проходами кадры, в которых изображен Сталин, идущий вдоль набережной Невы.

Сталин шагает твердо, уверенно, он сосредоточен, молчит, его взгляд устремлен на Петроград. В этом эпизоде нет текста, но сколько здесь силы, мысли, взволнованного чувства!

Сопоставление кадров достигает исключительно большого смысла, образно показывая зрителю, как идеи Сталина превращаются в непобедимую и несокрушимую силу. Перед нами возникает исполненный духовного величия и силы портрет вождя, с его проницательным взглядом, разгадывающим все хитроумные уловки врагов молодой республики, с его гениальным умением повернуть ход событий при помощи большевистской организации, большевистского плана, неизменно опирающегося на массы, на их беззаветную поддержку.

А ведь в пьесе вовсе нет такого эпизода. Его нет, но он мог бы быть, ибо романтическому видению драматурга, его стремлению к большим, эпическим обобщениям свойственно и родственно то, что сделал в этом эпизоде кинорежиссер. И думается, что образная система пьесы Вишневского, да не только этой пьесы, но и других его произведений, посвященных партии большевиков, обороне Петрограда и Ленинграда, находится в родственных отношениях с образной манерой Чиаурели. Романтизм, приподнятость Вишневского, соединенные с приподнятой, поэтической манерой Чиаурели, стремящегося к большим, исполненным символического смысла эпическим обобщениям, дали в результате новое, высшее художественное качество.

Можно привести для примера сцену в минном каземате. Дэкса, диверсанта и шпиона, настигает Шибаев, моряк, работник

Особого отдела. В режиссерском решении это не только поимка диверсанта. Шибаев побеждает Дэкса, как силы правды и справедливости побеждают силы зла и тьмы. Дэкс извивается на полу каземата в предсмертной тоске, ощущая ужас неизбежного конца. Он, пожалуй, теперь и непохож на человека, этот отвратительный, извивающийся червяк, раздавленный сапогом Шибаева, сапогом Человека.

И тут эпизод, рассказывающий о поимке диверсанта, обретает глубокое философское значение, в нем есть большой символический подтекст, не меняющий, однако, реалистической основы эпизода.

То же можно сказать и об эпизодах фильма, расшифровывающих в сатирических образах подлость и лицемерие версальского дележа и его участников — Вильсона, Клемансо и Ллойд-Джорджа. Рамки пьесы раздвинуты, в фильме показано то, о чем можно лишь рассказать в произведении, рассчитанном на так называемую сценическую коробку. И это также не нарушает стилистики сценария, основанного на пьесе Вишневского, ибо и для Вишневского типична эта любовь к крупным политическим обобщениям, эта гневная страстность, направленная против ханжества и фальши империалистических миротворцев. Вспомните исторические экскурсы в пьесах, в очерках, в статьях Вишневского, их публицистическую заостренность, направленность их социальных и классовых характеристик.

Эти эпизоды фильма, построенные на фактических материалах, почерпнутых из воспоминаний, писем и дневников самих империалистических «миротворцев», организаторов похода четырнадцати держав, еще больше раскрывают эпическую сущность фильма, воспевающего борьбу героического советского народа, который отстоял свою независимость, фильма, воспевающего подвиг народа и подвиг вождей народа Ленина и Сталина.

2

Дело, разумеется, не только в том, что две художественные манеры оказались в родственных отношениях друг с другом. Это чрезвычайно важное обстоятельство, но одно оно не могло бы привести к тем итогам, какие мы увидели на экране.

Дело в общности идейно-художественных устремлений, которые объединили усилия авторов произведения, придали произведению необходимый эпический размах, позволив на материале одного эпизода времен обороны Петрограда от интервентов и изменников отечества отразить события всемирно исторического значения, потрясшие всю нашу планету до основания.

Особенности художественного стиля картин Михаила Чиаурели, все стороны его дарования — смелое, даже дерзкое решение творческих проблем, мастерское владение всеми красками кинематографической палитры, начиная от игры актеров и кончая игрой света, высокий полет фантазии, наконец, способность видеть явления, факты, события с большой исторической вышки — все это отчетливо сказалось и в новой его работе. Он избрал свой путь в искусстве и шагает по нему вперед, открывая, ища, экспериментируя. «Незабываемый 1919 год» — эпическое полотно, в котором громадный масштаб событий не заслоняет судеб рядовых людей революции, а судьбы эти не кажутся песчинками, беспомощно клубящимися в вихре, урагане, водовороте мировых катаклизмов. Художник показывает, что именно эти рядовые люди делают историю, поворачивают ее, что они сами хозяева своей судьбы, а не рок или фатум, являвшийся главной силой многих исторических драм и трагедий прошлого.

В новом произведении звучит величественным лейтмотивом идея неразрывной слитности вождя и народа. Через всю картину проходит образ товарища Сталина, которому Ленин вручает судьбу Петрограда. Как и в «Клятве», как и в «Падении Берлина», Сталин участвует во всех делах героического народа, даже когда самого образа Сталина нет на экране. Это придает картине еще большую силу: исполинская энергия Сталина как бы передается героям, она пронизывает всю картину.

Фильм энергичен, действие его напряженно, стремительно, в нем нет спадов.

Мы уже писали о впечатлении, которое производят кадры, изображающие Сталина, идущего по набережным Петрограда, и монтирующиеся с кадрами прохода рабочих отрядов. Это сопоставление, вызывающее аплодисменты зрительного зала, по сути дела передает основную идею фильма, содержит идейную и поэтическую доминанту произведения. Великая идея единства вождя и народа была воплощена и в «Великом зареве», и в «Клятве», и в «Падении Бер-

«Незабываемый 1919 год»

лина», выражавших в художественно ясных, зримых и жизненно правдивых образах любовь Ленина и Сталина к народу и любовь народа к Ленину и Сталину.

И тут нельзя не припомнить одного, весьма знаменательного обстоятельства, проливающего свет на закономерность творческого содружества Вишневского и Чиаурели.

Перелистайте стенограммы речей литераторов на Первом Всесоюзном съезде писателей в 1934 году — вы прочтете там блистательную, воинствующую речь Всеволода Вишневского. Это речь художника-большевика, комиссара, балтийца.

Самое примечательное в этой речи, что уже тогда, в 1934 году, Вишневский призвал всех литераторов и себя, в первую очередь, к полнокровному изображению большевистского, пролетарского вождя, к изображению титанов революции Ленина и Сталина.

Не забудем: тогда не вышли еще на экраны «Ленин в Октябре», «Человек с ружьем», «Великое зарево»...

Вишневского можно уподобить «впередсмотрящему» на военном корабле — есть такая трудная, но и почетная обязанность во флоте. Ее доверяют не каждому матросу и не каждому старшине. В туман, на походе «впередсмотрящий» стоит на марсе, у гюйс-штока, наблюдает за обстановкой на неспокойном море, угадывает скрытые дымкой, невидимые простому глазу очертания берегов, силуэты встречных кораблей, дальние горизонты...

В 1934 году уже мечтал Вишневский — про себя и вслух! — мечтал горячо и страстно о воплощении величественной темы. Он шел к ней годами, накапливая мастерство и опыт, шел через осажденный Мадрид и осажденный Ленинград. В эти годы писал он много и вдохновенно о вождях революции в статьях и очерках своей пламенной публицистики. Это была разведка в преддверии большой, крупной работы.

Пьеса «Незабываемый 1919-й» явилась итогом долгих поисков, размышлений, она была самым зрелым произведением писателя. Облеченная в ясную, реалистическую форму, освобожденная от стилистических излишеств, в какой-то мере свойственных другим его более ранним произведениям, эта пьеса озарила новым смыслом далекие события девятнадцатого года, приблизила эти события к сегодняшнему зрителю.

Историческое стало современным.

Вот это, главное, сумел увидеть в пьесе

Всеволода Вишневского Михаил Чиаурели.

— А теперь, товарищи, — говорит в последнем эпизоде фильма Сталин, окруженный матросами, солдатами, рабочими, — поверните все орудия, и на врага!.. Будем гнать их с нашей земли без передышки...

Одетые в бетон форты Кронштадта, эти форпосты красного, революционного Петрограда, колыбели Октябрьской революции, разворачивают пушки, выполняя приказ Сталина.

Выполняя приказ Сталина, поднимают жерла своих орудий башни линейных кораблей Балтийского флота. И снова видим мы, как идея Сталина воплощается в грозную материальную силу, которая сметет всех, кто осмелится посягнуть на мирный труд и мирную жизнь граждан СССР, видим, как воля Сталина становится волей миллионов.

Монолитны в своих целях, в своих устремлениях вождь советского народа и советский народ — об этом говорит фильм Чиаурели. Режиссер не делал кинематографического сколка пьесы Вишневского, он создал произведение, живущее в искусстве своей самостоятельной жизнью. Вместе с тем горячее дыхание драматурга ощущается в картине, в ее словесной ткани, в динамике и взрывчатости эпизодов, нанизанных на единый драматургический стержень.

И главное, исторический фильм Чиаурели глубоко современен, так же, как глубоко современна была пьеса Вишневского.

Могут ли быть современными исторический фильм, историческая пьеса, исторический роман? — спросят меня, прочитав эти строки. По-моему, не только могут, но и должны.

3

Истинное историческое произведение непременно является современным, если это произведение написано художником, чувствующим не только время, в котором развертываются описываемые им события, но и время, в котором художник живет. Это вовсе не значит, что историю можно улучшать или ухудшать, что ее можно поправлять, приукрашивать или, наоборот, чернить: история, как известно, есть история. Но это значит, что на события истории художнику можно и должно смотреть не глазами архивариуса, копошащегося в пыли веков и вытаскивающего на свет божий те или иные, может быть, сами по себе интересные факты, а живыми, пытливыми, неравнодушными глазами современника.

Алексей Толстой в письме, адресованном начинающему автору, пишет: «...исторические герои должны мыслить и говорить так, как их к тому толкает их эпоха... Если Степан Разин будет говорить о первоначальном накоплении, то читатель швырнет такую книжку под стол и будет прав. Но о первоначальном накоплении, скажем, должен знать и должен помнить автор, и с этой точки зрения рассматривать те или иные исторические события. В том и сила марксистского мышления, что оно раскрывает перед нами правду истории и ее глубину и осмысливает исторические события».

Вот такое осмысление истории, исторических событий — это то, без чего невозможно создание истинного исторического произведения, служащего нашим современникам, нашему советскому обществу. Иные нередко путают такого рода осмысление истории с модернизацией исторических фактов, из которой ничего, кроме вульгарного социологизма или дурно понятой злободневности, не получается. Действительно, не к чему Степану Разину говорить о первоначальном накоплении. Не к чему вкладывать в уста герою того, чего он в той обстановке, в тех исторических условиях не говорил, да и не мог говорить. Не к чему окружать этого героя буколическими украшениями, обкладывать его ватой, смягчая или вовсе стирая те противоречия, которые в нем были, не могли не быть. Не к чему тасовать события в угоду той же дурно понятой злободневности.

Но искать внутреннюю связь между историческими событиями и современностью, прослеживать закономерность тех или иных явлений истории, так или иначе отраженных в современности, сопоставлять факты истории и факты современности — это, по-моему, творческий долг каждого думающего литератора, каждого художника, взявшегося за историческую тему.

Известно, что есть традиции и традиции. Есть традиции благородные, хранимые и любимые передовым человечеством. Но есть традиции, которые мертвым грузом, как тяжелые гири, висят на человечестве и мешают ему двигаться вперед. Творческий долг автора исторического произведения воспеть прогрессивные традиции и, на-

«Незабываемый 1919 год»

оборот, раскрыть, разоблачить, обнажить всю мерзость традиций реакционных.

Недавно в «Литературной газете» был опубликован страшный снимок, перепечатанный из английской газеты «Дейли уоркер». Английский колониальный солдат держит в руках отрубленные головы малайских патриотов — юноши и девушки.

Этот снимок запечатлел не только чудовищные нравы современных английских колонизаторов, но и традиции английского империализма, столетиями огнем и мечом расправлявшегося с другими народами, возведшего в добродетель политику угнетения, уничтожения, обмана, вероломства, коварства.

Английская буржуазная историография, как и английское дворянско-буржуазное искусство, долгое время культивировали легенду о кроткой и неземной леди Гамильтон и о благородном, гуманном ее возлюбленном адмирале Нельсоне. Изучая исторические материалы для моей пьесы «Флаг адмирала» и для сценария «Адмирал Ушаков», я был поражен бесстыдством, с которым маскировали все буржуазные фальсификаторы от науки и искусства истинные лики Нельсона и леди Гамильтон. В свете этих документов леди Гамильтон предстает жестокой, кровожадной садисткой, участвовавшей в организации пыток над арестованными республиканцами и пленными французами, а Нельсон — свирепым колонизатором, презиравшим чужую землю, чужие обычаи и чужие законы.

Это она, леди Гамильтон, «небесный ангел», требовала от Нельсона, чтобы казнь престарелого адмирала республиканского флота Неаполя Карачиолло была совершена немедленно — Гамильтон торопилась уезжать в Палермо, но ей хотелось непременно присутствовать при казни и насладиться видом повешенного.

Это он, Нельсон, в клочки порвав протокол капитуляции, расстреливал картечью безоружных пленных, топил в море баржи с женщинами и детьми.

Академик Е. Тарле в своей талантливой работе «Адмирал Ушаков на Средиземном море», проводя параллель между двумя флотоводцами, Ушаковым и Нельсоном, справедливо отмечал, что эта расправа Нельсона над безоружными, над женщинами и детьми, навсегда ляжет черным

пятном на биографию английского флотоводца. Однако попробуйте обнаружить в пышных, тисненных золотом британских монографиях, посвященных Нельсону, хоть слово, хоть отдаленный намек на его зловещую роль в неаполитанской кровавой эпопее конца восемнадцатого столетия!

Долг советского художника восстановить подобного рода историческую истину: ведь эти кровавые традиции английского империализма живут и ныне, бережно охраняемые и умножаемые правителями современных англо-американских государств. Изучая материалы, о которых говорилось выше, я снова и снова убеждался в том, как верен империализм этой своей политике попирания прав и свободы народов, политике натравливания одних народов на другие, политике обмана народов. Поэтому я не мог в своей исторической работе обойти непреложные факты, говорящие о том, как Англия в восемнадцатом веке бесстыдно натравливала Оттоманскую Порту на Россию, подстрекая турецкого султана к войне. И когда писались эпизоды, показывающие, как британский премьер-министр Вильям Питт-младший рекомендует послу его величества короля Англии, приехавшему из Стамбула за инструкциями, спускать «турецких псов с цепи», неизменно думалось о той жалкой и бесславной роли, которая ныне уготована англо-американскими генеральными штабами своим анкарским вассалам, лакейски предоставившим свою страну как плацдарм и несчастный турецкий народ как пушечное мясо поджигателям войны.

Арчибальд Джонстон (бывший редактор выходившей в Москве на русском языке газеты английского правительства «Британский союзник») в своей книге (изд. «Литературной газеты»), живописуя лицемернейшую политику своих бывших руководителей, от которых он ныне с презрением отвернулся, приводит две цитаты из высказываний Уинстона Черчилля. Эти высказывания относятся к 1942 году, когда Черчилль был премьер-министром Англии, каковым он является и ныне. Вот первое из них:

— Мое сердце обливается кровью при мысли о России. Я считаю, что мы (Англия и английские вооруженные силы) должны страдать вместе с ней, что мы должны взять часть бремени на свои плечи.

Это из «Британского союзника».

А вот второе:

— Было бы страшной катастрофой, если бы русские варвары одержали верх... над древними государствами Европы. Я надеюсь, что семья европейских народов будет действовать как единое целое под руководством Совета Европы... Соединенных штатов Европы.

Это цитата из «совершенно секретного» меморандума британскому и американскому правительству, составленного Черчиллем почти одновременно с его публичными излияниями в любви к советскому народу, к России.

И снова на память приходят материалы восемнадцатого века, когда Нельсон одновременно писал и письма Ушакову, в которых восхищался его подвигами, клялся в верности русским, и письмо в Англию, где он восклицал: «Как я ненавижу русских!»

Нельсон был смелым флотоводцем, но он был верным слугой английского империализма и «традиционной» английской политики. Мы хорошо знаем, что эта «традиционная» двурушническая, лицемерная политика, которой был верен Нельсон, и по сей день является первой заповедью англо-американского империализма. Арчибальд Джонстон в той же книге цитирует Шекспира:

«Край славных душ, наш славный,
славный край,
Своей известностью по свету
славный, —
В аренду сдан, подобно жалкой
ферме.
Со смертью в сердце это говорю.
Та Англия, что в окруженье моря
Встарь отражала скалами осаду
Нептуна, грозного владыки вод,
Теперь окружена кольцом позора —
Чернильных клякс, пергаментных
оков;
Британия, привыкшая к победам,
Сама себя позорно победила».

«Трудно поверить, — справедливо замечает Арчибальд Джонстон, — что эти слова были написаны три с половиной века назад! Стоит вписать сюда несколько прозаических, но достаточно зловеще звучащих собственных имен, и эти строки можно будет отнести к современной истории Англии».

Точно излагая исторические факты, фильм «Незабываемый 1919 год» как бы подтверждает слова гениального английского

«Незабываемый 1919 год»

драматурга. Вспомните эпизод фильма, изображающий военного министра Англии — того же сэра Уинстона Черчилля. Что делал Уинстон Черчилль в годы, когда решалась судьба молодой власти Советов? Он позорил Британию, позорил честь своей родины, бесстыдно вмешиваясь в дела и помыслы чужого народа, организуя кровавую интервенцию на юге, на севере, на востоке России, организуя поход четырнадцати государств против страны социализма, разжигая пламень войны, так же, как теперь англо-американские империалисты раздувают пламень новой войны, организуя общеевропейские армии, посылая макартуров, риджуэев, эйзенхауэров в Японию и Корею, в Германию и Турцию, во Францию и в Италию! По приказу Черчилля британская эскадра шла на помощь белым армиям. Фильм воскрешает эти страницы истории, и в них оживает современность.

Авторы «Незабываемого 1919 года» осмыслили события тех дней с большой исторической высоты, показали живую правду истории, напомнили о том, что ждет нынешних поджигателей войны, англо-американских империалистов, рассказали о традициях советского народа, которые бессмертны и прекрасны.

Таким образом, авторы правильно поняли свою задачу — задачу советских художников, создающих историческое произведение, как произведение современное.

4

Сейчас заметно пробуждение интереса драматургов и кинодраматургов к революционному прошлому нашего народа, к памятным историческим событиям в жизни наших национальных республик. Намечено создание историко-революционных полотен, крупных, масштабных произведений, в которых центральными героями являются люди, делавшие Октябрьскую социалистическую революцию, «виновники Октября», по выражению Сергея Мироновича Кирова.

Н. Погодин написал сценарий, а М. Калатозов ставит сейчас по нему большой фильм о рыцаре нашей революции Феликсе Дзержинском. Кожевников пишет сценарий о Серго Орджоникидзе. Пишутся сценарии о вожде дальневосточных партизан Сергее Лазо, о становлении наших национальных республик, об их борьбе с

интервентами и буржуазными националистами. В этой связи очень важен разговор о насущных проблемах исторической и историко-революционной драматургии.

Весьма прискорбно, что наша критика так мало помогает практикам предметным разбором произведений, конкретным анализом построения исторического и историко-революционного произведения, его композиции, его сюжетики, языка, образов.

Фильм «Незабываемый 1919 год» позволяет поставить ряд вопросов, связанных с природой сценария фильма, пьесы для театра, да и любых произведений искусства на исторические, а особенно на историко-революционные темы.

Фильм «Незабываемый 1919 год» помогает, например, разобрать вопрос о сочетании эпического изображения исторических событий с изображением характеров отдельных людей, сочетании показа героев исторических и вымышленных. В историко-революционном произведении особое значение приобретает и искусство построения эпизода. Вспомните, как генерал Неклюдов, приехавший в Париж, приходит в белогвардейское кафе. Между столиками, сопровождаемый цыганами с гитарами, шествует холеный русский аристократ, обломок истории, князь Голицын, вышвырнутый революцией за пределы России в парижские кабаки. Князь ждет краха русской революции, чтобы снова получить возможность праздной и роскошной жизни паразита, а пока добывает себе пропитание исполнением романса «Очи черные».

«Проходной персонаж», роль которого превосходно сыграл артист М. Названов, красноречиво рисует убожество и духовную нищету бывших властителей России. Вот такой выразительности, экономности, лаконичности в построении эпизода нам необходимо добиваться в наших произведениях.

Некоторое время назад мне довелось смотреть в Баку, в Азербайджанском академическом театре пьесу «В огне». Ее автор Энвер Мамедханлы — одаренный литератор, получивший высшее образование во Всесоюзном государственном институте кинематографии, но, к сожалению, по вине кинематографических организаций, отошедший от кино и не писавший последние годы сценариев. Ему принадлежит и пьеса «Утро Востока», посвященная борьбе за советскую власть в Азербайджане. Пьеса «В огне» — ее можно назвать трагедией — посвящена истории революции в Иранском Азербайджане, революции, задавленной по указке англо-американских империалистов. Кстати сказать, эта пьеса вполне могла бы послужить канвой для написания сильного и важного по своей теме сценария.

Меня многое подкупило в пьесе Энвера Мамедханлы. В ней был острый, страстный накал, была горячая кровь. Это произведение говорило о драме народа, томящегося в неволе по ту сторону Аракса; построено оно было с чувством сцены. Однако пьеса страдала необычайной схематичностью в изображении характеров, у героев были поступки, были мысли, были нужные слова, но сами герои были только символами тех или иных социальных сил, а не живыми, полнокровными индивидуализированными образами.

Нам надобно учиться, учиться и еще раз учиться тому гениальному сочетанию эпической широты в изображении событий с углубленной разработкой характеров, которое наличествует в исторических хрониках Шекспира, в пушкинском «Борисе Годунове».

А замечательная русская живопись — разве не преподает она нам урок такого сочетания? Вспомните суриковские «Переход Суворова через Альпы» или «Утро стрелецкой казни» или «Боярыню Морозову». Художник разворачивает перед нами страницы истории и одновременно заглядывает в душу народа, рисует характеры, которые нельзя спутать, нельзя забыть. Каждое лицо, каждая деталь служит основному, генеральному замыслу. А как часто мы населяем наши пьесы и сценарии на историко-революционные темы лицами, которых можно лишь отличить по фамилии или по социальной и сюжетной функции, которую они несут в произведении!

В Ташкенте идет пьеса Назира Сафарова «Заря Востока», рассказывающая о том, как происходила Октябрьская революция в Средней Азии. Эта пьеса переведена на русский язык. Автор отлично знает факты, материал, знает историю и умеет эту историю серьезно и вдумчиво осмысливать. Пьеса приобретает большой интерес, когда автор показывает крушение замыслов международного империализма, стремившегося при помощи своих агентов подчинить Среднюю Азию, превратить ее в колонию.

Весьма живо построил автор интригу

«Незабываемый 1919 год»

пьесы, рассказав о заговоре англо-турецких агентов, раскрытом и разгромленном большевиками, сумевшими вывести узбекский народ и все народы Средней Азии на путь свободы, независимости, на путь социализма. Однако главного — образной характеристики «виновников Октября», героев революции в Узбекистане — в пьесе по-настоящему нет. В центре пьесы — Шумилов, вождь туркестанских большевиков. Его надо писать любовно, тепло и свободно. И плохо, что в нем не найдены характерные, придающие ему неповторимость черты. Зрители узнают, что Шумилов руководит людьми, слушают его речи на заседаниях. Однако зритель не знает, чем же Шумилов как личность отличается от других видных большевиков, которые делали революцию на Урале или во Владивостоке, на Волге или на Дону.

Мы знаем, кто такой Чапаев, как он выглядит, как он думает, враждует, гневается, любит. Фурманов и затем братья Васильевы дали нам эту счастливую возможность понять, почувствовать и накрепко полюбить Чапаева. Александр Довженко открыл нам Щорса. Я уж не говорю о великой заслуге Михаила Ромма, создавшего «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», и о лучших картинах Михаила Чиаурели.

Почему я разбираю ошибки пьесы Сафарова? Потому что они в какой-то степени характерны для многих наших пьес и сценариев на историко-революционные темы. Шумилов Сафарова написан так, что он действует правильно, поступки его правильны, как и дела, но за этими делами и поступками не видно индивидуальности.

Рядом с Шумиловым действует Першин, мастер паровозного цеха Ташкентских главных железнодорожных мастерских. Передайте реплики Шумилова Першину, а реплики Першина Шумилову, и вы не заметите особой разницы. По ходу действия этот Першин возвращается из Петрограда в Ташкент. Он рассказывает своим товарищам о том, что происходит в Петрограде. Это могло бы быть волнующим до крайности. Представьте себе: далекая окраина, оторванная от Москвы, от Петрограда. Местные большевики мучительно, трудно, часто наощупь, сами ищут правильных путей. И вот товарищ приехал из центра. Он

видел Ленина. Он видел Сталина. Драматург должен был написать этот эпизод так, чтобы у зрителя выступили от волнения слезы. Однако ничего подобного не происходит. Драматург правильно излагает события, но газетными, стершимися словами. Эти слова мог бы произносить и Шумилов, который не ездил в Петроград. У Першина нет слов, присущих лишь ему, Першину. Почему это происходит? Потому что у Першина нет индивидуальности.

Мне кажется, что исторический персонаж имеет право на существование в произведении, пусть даже эпизодическое, лишь когда он индивидуализирован. Мы же нередко вводим в наши произведения исторические фигуры, по существу только называя их. Так, например, был введен в отличную картину «Мусоргский» великий композитор Римский-Корсаков. Авторы сценария не наделили этот образ присущими ему индивидуальными чертами, не показали таланта, величия, обаяния Римского-Корсакова. Зачем же в таком случае его показывать? Мы ничего не узнали о Римском-Корсакове! Эпизодический персонаж? Но и он должен иметь свою индивидуальность, а особенно, ежели это крупная историческая личность.

Так, в фильме «Жуковский» в качестве Менделеева ходит «функция» Менделеева. Драматург А. Гранберг, вводя Менделеева в сценарий, не нашел для образа великого русского ученого полноценного драматургического решения. Попробуйте припомнить что-либо характерное для Менделеева из фильма — пожалуй, кроме бороды, в памяти ничего и не осталось!

Сколько еще «функций», подобно тыняновскому поручику Киже, «фигур не имеющих», бродят по нашим историческим фильмам! Даже в такой поэтической, душевной, глубоко человечной картине, как «Тарас Шевченко», рядом с изумительным кобзарем ходят «функции» Добролюбова и Чернышевского. Разве не обидно за этих великих демократов-революционеров, колоссов русской общественной мысли, каждый из которых являет собою не только высокий и мощный ум, но и неповторимый характер?! Меньше всего склонны мы винить в этом актеров: виноват драматургический материал. Думается, при характеристике Чернышевского и Добролюбова в сценарии должны были наличествовать те самые штрихи, черточки, нюансы, которые порой неуловимы, но которые и дают жизнь образу, которые и составляют самое дорогое, самое заветное.

Ведь удалось же в сценарии «Тарас Шевченко» отлично изобразить разные типы офицеров, ссыльного поляка Сераковского, солдата Скобелева, идущего сквозь строй, удалось дать такие выпуклые характеристики ряду вымышленных персонажей.

Скованность, которая часто овладевает нами при изображении исторических персонажей и от которой мы свободны, когда пишем персонажи вымышленные, вредит делу. Художник имеет право на смелый полет фантазии, если он верен исторической правде.

Схематизм в изображении исторических персонажей, показанных в эпизодах, свойствен даже самым лучшим нашим фильмам. Думается, что и в фильме «Незабываемый 1919 год» можно было бы найти более выразительную характеристику такой, например, фигуре, как Родзянко или Ллойд-Джордж, хотя справедливость требует сказать, что в фильме многие эпизодические роли исполнены с истинным блеском и наделены своей индивидуальной характеристикой. Частное сочетается с эпическим и служит общему замыслу. Маленький эпизод с попом, которому звонит по телефону, наводя справку, работник Особого отдела Шибаев, введен в сценарий и фильм не как комедийный «отыгрыш», а как штрих, подчеркивающий атмосферу Петрограда, его темные углы, его быт времен первых лет революции.

5

Без смелого полета фантазии немыслимо создание художественного произведения и, в частности, произведения исторического. Скованность, робость перед материалом, рабское отношение к малозначащей, случайной дате есть, на наш взгляд, такой же грех, как и пренебрежение документом, как бесцеремонное обращение с датами, имеющими принципиально этапный характер, и как игнорирование исторических источников, по-новому освещающих старые представления о том или ином историческом событии.

В фильме «Незабываемый 1919 год» сдвинуты некоторые хронологические даты,

некоторые события сконцентрированы в одних эпизодах, хотя события эти происходили в разные дни, недели, даже месяцы. Есть ли в этом отклонение от исторической истины? Думается, что нет. Художник имеет право на подобные «нарушения», ежели они не искажают общей исторической правды, а позволяют ее показать более собранно, крупно, рельефно.

Творчество Алексея Толстого дает в этом отношении прекрасный пример истинно художнического отношения к историческому материалу. Толстой чувствовал вкус к изучению исторических фактов, документов, опирался на них, отталкивался от них, но всегда в его произведениях присутствовала фантазия, помогая дорисовывать картину эпохи, изображать эту картину скульптурно, пластически, живописно.

«Вы спрашиваете, — писал А. Толстой в уже цитировавшемся письме начинающему автору,— можно ли «присочинить» биографию историческому лицу? **Должно.** Но сделать это так, чтобы это было вероятно, сделать так, что это (сочиненное) если и не было, то должно было быть. Второе: можно ли передвинуть дату? Есть даты, обусловленные логикой исторических событий... С ними можно обращаться, как будет угодно художнику».

Мы знаем, что Толстой годами изучал материалы для своего «Петра»: этот труд он начал еще до революции и продолжал его всю жизнь. Он неоднократно рассказывал, какую роль сыграли для него документы эпохи, в частности, как помогли ему найти подлинный язык времени собранные профессором Новомбергским записи дьяков и подьячих Московской Руси. Однако это изучение не превратило писателя, как это бывает иногда с некоторыми авторами, пишущими исторические произведения, в ревностного хранителя седой старины, скрупулезно и утомительно пересказывающего исторический документ. Живое, свободное повествование отличает роман А. Толстого; люди его живут, дышат, разговаривают — это не музей восковых фигур, это **люди!** Толстой показывает мощь, высокий созидательный дух русского народа, его талантливость, его самобытность — и потому так современен роман Толстого, потому выдержала испытание временем и смотрится теперь, как и в дни ее выпуска, картина «Петр I», один из лучших фильмов советской кинематографии.

Советское кино создало чудесные образцы исторического и историко-революционного фильма. В этом деле оно, пожалуй, опередило прозу, театральную драматургию, поэзию. Опыт накоплен большой. Необходимо, чтобы новые наши сценарии, показывающие большие события из жизни советского народа, были бы лучше прежних, являлись бы движением вперед, ибо без движения вперед не может быть подлинно боевого, страстного советского искусства, искусства социалистического реализма!

Б. КРАВЧЕНКО

ЗА МНОГОГРАННОСТЬ И ГЛУБИНУ ХАРАКТЕРОВ В ФИЛЬМАХ О СОВРЕМЕННОСТИ

Одним из основных достоинств лучших советских кинофильмов является то, что в богатом их содержании ярко раскрыты высокий патриотизм и жизнедеятельность, принципиальность и целеустремленность, многогранность и широта, свойственные советскому человеку, духовный мир которого достиг ярчайшего расцвета в нашу социалистическую эпоху.

Поэтому, обращаясь к каждому новому фильму, зритель, естественно, ждет от художника такого раскрытия характеров его героев, которое не оставляло бы «белых пятен» в их облике. Нашему зрителю — творцу прекрасного коммунистического завтра — очень важно увидеть воочию и новые черты советского человека, которые рождены и воспитаны социалистическим строем, и то, как преодолеваются в процессе созидания коммунистического общества «родимые пятна» старого общества.

Но, поставив себе целью проследить за тем, как формируются в произведениях советского киноискусства многогранный и благородный образ нашего современника, мы обнаружим, что в прекрасной эпопее о нашей Родине, созданной советским киноискусством, есть ряд недописанных страниц. Это именно те страницы, которые должны были бы наиболее полно раскрывать богатство и глубину внутреннего мира советского человека, особенно в той сфере, которую принято называть «частной жизнью» и содержание которой, однако, не может быть отделено от участия члена нашего общества в общем процессе строительства коммунизма.

Облик нашего современника будет обеднен, а порой и просто искажен в произведениях искусства, если мы ограничимся показом трудовой деятельности героя и не расскажем об истории формирования новой советской семьи, о прекрасной подлинно свободной любви, о новых отношениях отцов и детей в условиях советского быта, о новом критерии оценки человека человеком и о многих иных изменениях, которые произошли в духовном мире рядового советского труженика в результате накопления богатства материальной и духовной культуры социалистическим обществом.

Нельзя сказать, что мастера советской кинематографии совсем не обращались к этим темам. Всем памятны и «Партийный билет» (сценарий К. Виноградской, режиссер И. Пырьев), и «Трактористы» (сценарий Е. Помещикова, режиссер И. Пырьев), и «Сказание о земле Сибирской» (сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова, режиссер И. Пырьев), и «Член правительства» (сценарий К. Виноградской, режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи), и «Учитель» (сценарий и постановка С. Герасимова), и «Машенька» (сценарий Е. Габриловича, режиссер Ю. Райзман), и «Суд чести» (сценарий А. Штейна, режиссер А. Роом), кинопроизведения, в которых вопросы этических норм поведения человека решались в единстве его труда и быта, общественного и личного.

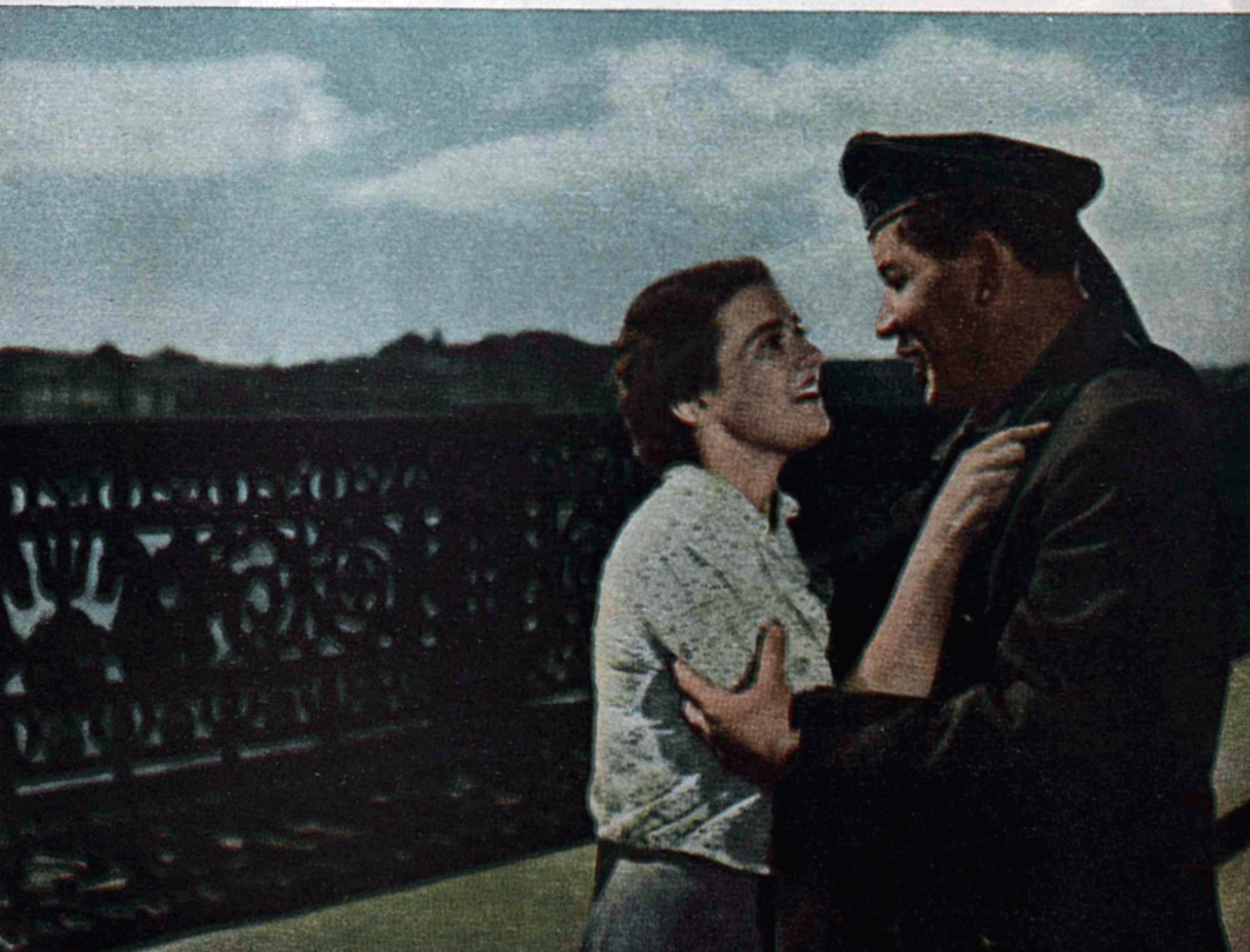
В фильме «Клятва» П. Павленко и М. Чиаурели семья Петровых запомнилась и полюбилась зрителю именно потому, что в ней общее убедительно выражено через частное, конкретное: у каждого из членов этой замечательной советской семьи есть не только свое место в жизни в ши-

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919 ГОД

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919 ГОД

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919 ГОД

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919 ГОД



роком ее понимании, но и что органически сочетается с этим — свое место, своя линия поведения в маленькой семье.

И отвага Ольги, и героизм Александра, и стойкость и великая сила любви и мужества, на какие способна Варвара Петрова, подготовлены для зрителя естественным ходом развития событий; зритель в данном случае как бы сам является участником этих событий, свидетелем самого процесса формирования характеров членов семьи Петровых — этой маленькой ячейки Советского государства.

Попробуем на мгновение представить себе судьбу Александры Соколовой («Член правительства») изолированно от ее отношений с Ефимом, с земляками, от материнства — насколько беднее станет образ!

Нельзя изложить историю крестьянского парня Степана Лаутина («Учитель»), ставшего советским педагогом и вернувшегося в родное село, чтобы учить ребят, вне его отношений с отцом и матерью, вне сложного конфликта с Груней.

Правильное разрешение центрального конфликта «Суда чести» было бы немыслимо без показа быта супругов Добротворских, без раскрытия в фильме той внутренней борьбы двух любящих людей, в которой победителем становится тот, чьи помыслы, чаяния и стремления неразрывны с идеями и стремлениями всего советского общества.

К сожалению, примеров, подобных приведенным выше, не так много. Обычно раскрытие внутреннего мира советского человека присутствует лишь в виде некоего декоративного завитка, дополняющего любые трактуемые фильмом вопросы.

Все сказанное можно проиллюстрировать даже на примере лучших кинокартин последнего времени.

Героями фильмов «Донецкие шахтеры» и «Сельский врач» являются рядовые советские люди. С прообразами героев этих фильмов мы повседневно сталкиваемся в жизни. Это те, кто строит коммунизм, борется за мир, любит, воспитывает ребят, читает книги, увлекается спортом, интересуется искусством, бывает в гостях, мечтает о далеких туристских походах или тихой рыбной ловле в дни отдыха...

Искусство социалистического реализма требует от художника «знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схематически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии.

При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма».

Попробуем разобраться, исходя из данного нам партией критерия оценки произведений искусства, в том, насколько близки герои упомянутых выше фильмов к своим прообразам, насколько широко и многогранно изображение образа современника в произведениях нашего киноискусства.

В сценарии Б. Горбатова и В. Алексеева «Донецкие шахтеры» и в фильме, поставленном по нему Л. Луковым, много интересного, яркого и талантливого. Это произведение правдиво воссоздает облик социалистического Донбасса, показывает таких замечательных советских людей, как Сидор Горовой, Степан Недоля, секретарь обкома Кравцов. Но не все образы сценария и фильма до конца правдивы и жизненно убедительны. И в теме борьбы за уголь и особенно во всем, что, казалось бы, лежит за пределами чисто производственной темы, а по существу является неотъемлемой ее частью,—в показе семейных отношений героев, их внутренних переживаний, мечтаний и надежд допущено значительное количество «огрехов».

Молодой инженер Трофименко, автор конструкции угольного комбайна, командирован на шахту для испытания первого производственного образца своей машины. Естественно, что работа Трофименко в центре внимания шахтеров; естественно и то, что от начала и до конца испытаний все помыслы Трофименко, все интересы его сосредоточены вокруг комбайна. Но совершенно противоестественно, что одаренный, по замыслу авторов, подлинно передовой советский человек в процессе воплощения этого замысла превращается в личность бедную по духовному содержанию, по отношению к окружающему миру. Образ выписан двумя красками. Основными чертами его стали застенчивая улыбка, когда Трофименко говорит о комбайне, и истеричность, когда он занимается испытанием его.

Вот, к примеру, несколько реплик Трофименко в шахте в дни испытания ком-

байна (из бесед с Владимиром Недолей):

«И ни одной живой мысли в голове! Все перепробовал, а машина, как взбесившийся конь».

«...Да, вниманием публики я не оставлен, как тенор. Целый день ходят и любуются».

«...А, понимаю! Вы что же, по очереди около меня дежурите? Всей семьей? Как сиделки у больного? А я не болен! Слышите, не болен! И машина моя не больна».

«...Да, сочувствия здесь хоть отбавляй!»

«...Это я уже слышал. Это — баня, ужин, сон. Х-ха! Смотрите, какая забота о живом человеке!»

Прототип Трофименко в жизни обладает сложным характером с большим многообразием его внешнего проявления. Но авторы не сумели вылепить в фильме этот характер. У Трофименко нет биографии, его выкрики кажутся назойливыми и нелепыми, ибо они ничем не оправданы, ибо за тем взвинченным персонажем, которого видим мы в кадре, стоит другой, совсем не похожий на него человек: молодой член партии, в прошлом пионер и комсомолец, получивший от государства, от советского общества все необходимое для того, чтобы развить свой талант конструктора. И оттого, что образ и прообраз между собой чужие, не веришь ни волнениям инженера Трофименко, ни тому, что окружающие его люди действительно видят в нем человека, талант и знания которого помогут решить проблему механизации Донбасса.

Но, быть может, авторам не удалась лишь «производственная сторона» биографии Трофименко, а подлинный характер его раскроется нам через вторую, дополняющую образ линию «личных» отношений.

Вот как выглядит в сценарии приезд Веры Николаевны на шахту и встреча ее с мужем:

«Хмурый и усталый идет Трофименко. Подходит к дому и вдруг замечает жену.

— Вера, — радостно восклицает он и бросается к ней. Он так долго ждал ее! Но сразу вспоминаются тревожные дни ожидания. И вместо того чтобы ласково обнять жену, он вдруг набрасывается на нее с упреками: — А-а, наконец-то приехала! Ну, знаешь, долго же тебя надо просить и ждать!..

— Ты бы сначала поздоровался, Митя!

— Я с ума схожу! Я покоя лишился! А вам всем на меня наплевать! Всем, и тебе!

— Может быть, ты все-таки впустишь меня в дом? — улыбаясь, спрашивает Вера Николаевна. Но Трофименко не слышит ее.

— Что вообще думает конструкторское бюро? — бушует он. — Почему молчат? Я тебя христом-богом молил по телефону: приезжай, приезжай скорей! А ты...

— Но ведь дождь идет, Митя.

— Ах, прости! — сказал он и ласково обнял жену. — Ну, здравствуй, здравствуй!

— Здравствуй, Митя! — засмеялась Вера Николаевна. Потом обернулась к Лиде. — Спасибо вам, Лидочка!.. До свидания. — И вместе с мужем вошла в дом. Лида посмотрела им вслед.

Из темноты вдруг выступил Василий, молча набросил свой пиджак Лиде на плечи, потом вздохнул и сказал:

— Вот настоящая любовь!»

Вряд ли зритель согласился с Васей Орловым. Желание авторов изобразить подлинную любовь и дружбу супругов Трофименко не реализовано ни в сценарии, ни в фильме, и потому восторженные слова Орлова звучат фальшиво.

Для самого Васи Орлова и его невесты Лиды у авторов тоже не нашлось красок, которые сделали бы типическими характеры этих героев и заставили бы зрителя поверить в их правдивость. Роль Лиды — типичная «голубая» роль.

В самом деле, почему девушка, работавшая на шахте вплоть до полной ее механизации в качестве диспетчера, не вызывает у Горового другой оценки, чем недоуменный вопрос: «А куда ж теперь тебя девать? Птаха ты моя милая, дорогой ты мой диспетчер в юбочке?» Почему счастливая идея, что «диспетчер в юбочке» может стать полноценным работником и специалистом, не пришла до сих пор в голову ни одному из героев фильма, хотя династия Недолей представлена в нем достаточно широко и достаточно умными и интересными, по замыслу авторов, людьми.

И, наконец, Вася Орлов. Зрителю известно из неоднократных его сообщений, да и из отношения к нему окружающих, что он уважаемый человек на шахте, гвардеец. О том же свидетельствуют и многочисленные колодочки орденов на его костюме. Но вот Васе Орлову надо не только сообщить о своих достоинствах, но и зажить

на экране. Какие краски отбирают для его образа авторы фильма?

Вася неоднократно спрашивает Лиду: «Ты меня любишь?» Но так как никаких сомнений любовь Лиды не вызывает и поводов для конфликтов между женихом и невестой в сценарии нет, вопрос этот попросту приедается.

Не повезло Васе и с раскрытием других черт его характера.

— И что за характер у тебя такой невозможный! Что ты за человек! — жалуется после очередного допроса Лида.

Тогда Вася садится на гигантские шаги, лихо взлетая вверх, делает несколько кругов, после чего гордо говорит:

— Вот какой я человек! Понятно?

— Хорошо ты ногами работаешь, человек! — насмешливо замечает подошедший Степан Павлович.

— А я и руками могу,—улыбается Василий.

— А головой?..

Очевидно, этот вопрос Степана Недоли и по мнению авторов имеет достаточные основания.

Разумеется, авторы фильма не думали изобразить Лиду кисейной барышней, а Васю тем анекдотическим персонажем, у которого «ум в ноги ушел». Здесь явное расхождение между намерением авторов и его воплощением.

Такого расхождения не получилось при изображении другого поколения героев фильма — людей зрелого возраста.

Великолепна сцена, когда Сидор Горовой приходит в обком проситься «в отставку». Здесь найдены черты, показывающие богатства и красоту его внутреннего мира, отличие его от людей, воспитанных в чуждой нам капиталистической среде. Пронизаны большой человечностью, мудростью и любовью сцены Степана Недоли и его жены Евдокии Прохоровны. Здесь все правда, все — сама жизнь. Правдива и трогательна, полна глубокого смысла маленькая сцена в квартире у Горового перед отъездом его в обком. Буквально до слез трогает мимическая пауза, когда старый шахтер смотрит на внучку, играющую робкими, неумелыми пальчиками на пианино. Так ясны его мысли, так хочется счастья и успеха этому мужественному человеку, вспомнившему о своем, совсем ином детстве!

Почему же столь различен художественный уровень показа в фильме людей разных поколений? Почему не вызывают глубокого волнения сцены, в которых участвует молодежь?

Существуют привнесенные из неглубоких литературных источников и ставшие штампом представления, что у изобретателя обязательно должен быть тяжелый характер, его жена — обладать многотерпеливостью, а комсомольцы — отличаться какой-то специфической жизнерадостностью, отдающей изрядной эксцентрикой, и т. д.

Но, во-первых, характер изобретателя, психика его не есть нечто раз навсегда данное и определяемое самим процессом изобретательства. Характер человека в огромной степени зависит от условий, в которые он поставлен, и подозрительность, колючесть, угловатость, допустим, Мичурина — человека, истерзанного косностью и враждебностью царского строя, совершенно необязательные черты для Трофименко. А во-вторых, можно было бы и примириться с тем, что у инженера Трофименко плохой характер, если бы авторы хоть как-нибудь мотивировали эту его особенность. Но поскольку в фильме нет никакого разъяснения на этот счет, истеричность Трофименко отчуждает от него, а не сближает с ним.

Наша молодежь действительно весела и жизнерадостна. Но она и умна и образованна, и вряд ли в массе молодых рабочих найдется много таких бездумных людей, как Вася Орлов. Ну а если и встретится один такой, никому не придет на ум «определить его в герои» и избрать мужем для любимой единственной дочери. Почему же делает это в фильме такой замечательный человек, как Степан Недоля? Да потому, что выбирает он парня, каким хотели показать его авторы, да не сумели этого сделать в результате неглубокого проникновения в жизнь молодого поколения советских рабочих, в результате изучения этой жизни по устарелым источникам, а не непосредственно среди молодежи. Мало быть на шахте, мало видеть шахтеров во Дворце культуры и даже в забое. Горовых, Недолей, Кравцовых авторы знают, как тех, с кем рядом шел их путь, и поэтому верны их поступки и не фальшивы слова. Такого же знания и такой же правдивости мы должны требовать от художников в изображении подрастающего поколения.

Но если, говоря о «Донецких шахтерах», мы можем сделать авторам упрек в том, что, правильно и талантливо развив образы центральных героев фильма, они погрешили против истины в изображении представителей молодого поколения, то совершенно иной упрек обращен нами к создателям кинофильма «Сельский врач» — драматургу М. Смирновой и режиссеру С. Герасимову.

Нам кажется, что недостаточная глубина в раскрытии основных образов фильма «Сельский врач» является следствием узкого истолкования авторами понятия «среды действия», с одной стороны, и чрезмерной «профессионализации» героев при их изображении, с другой.

Лучшая сторона дарования режиссера — его умение видеть романтику великих свершений в повседневном, обыденном поступке рядового советского труженика — осталась неполностью реализованной в этом фильме.

В деревню приезжает молодой врач. Естественно, что основным местом действия становится больница, но совершенно неестественно, что из-за этого обстоятельства отношения Татьяны Казаковой с окружающим ее миром определяются только врачеванием и профилактикой заболеваний.

Сельская больница, то есть ее врачи, сестры, обслуживающий персонал, не в период остро эпидемических заболеваний, а в ее нормальном бытии, как показано это в фильме, не может быть так изолирована от жизни большого советского мира.

Ограниченность мира героев узким кругом профессиональных интересов привела, несмотря на проявленное большое актерское и режиссерское мастерство, к обеднению образов, к тому различию между образами и их прототипами, которое обнаружили мы и в «Донецких шахтерах».

Случается, и довольно часто, что художник проходит через всю свою творческую жизнь с единой темой, единым героем, рост и формирование которого он показывает в разных обстоятельствах. В одном из ранних своих фильмов, в «Семеро смелых», Герасимов обращался уже к образу молодого врача, творящего свое большое дело вдалеке от жизни Большой земли. Но физическая изолированность Жени Охрименко и ее друзой от жизни страны в этом фильме определялась местом действия, содержанием сценария и не мешала нам ощущать в каждом их поступке связь со страной, пославшей их на штурм еще не исследованного в те годы Заполярья.

Но Татьяна Казакова живет не в Арктике двадцатых годов, а в Чкаловской области, в центре России, в наши дни. Ведь она москвичка, врач, специалист, только что окончивший институт и приехавший сюда в деревню по собственной воле для того, чтобы служить народу, быть с народом, жить его думами и чаяниями.

Отчего же драматург М. Смирнова лишает свою героиню многого из того, чем так щедро, от чистого сердца и в полную меру своего дарования наградила сельскую учительницу Вареньку Мартынову, девушку, попавшую в деревню не в годы, когда уже построен социализм, а еще в канун Великого Октября? Нет у Татьяны Казаковой того интереса и любви к людям, которыми богата Варенька.

Мы не видим Казакову ни за любимой книгой, ни за беседой, в которой раскрывался бы ее внутренний мир. Старый врач Арсеньев совершенно справедливо говорит Казаковой: «Наше дело ведь не только лечить. Мы должны еще участвовать в сложной духовной жизни народа. Ведь мы с вами и есть сельская интеллигенция». Но Казакова в духовной жизни народа участия не принимает.

А вот и еще одна сторона все той же проблемы.

Как рассказано о зарождении и развитии любви Казаковой и Поспелова?

Казакова знакомится с Поспеловым в машине, по дороге в деревню; через несколько месяцев Поспелов ведет партсобрание, на котором Казакова выступает по ряду вопросов, связанных с ее работой; Казакова оперирует Поспелова и проявляет заботу о больном; Поспелов выписывается из больницы, благодарит Казакову; пельмени по случаю пуска водопровода; прогулка и попытка Поспелова к сближению; свадьба сестры Поспелова, Казакову вызывают на роды, Поспелов провожает ее до больницы; Поспелов встречает на станции возвращающуюся из Москвы Казакову и по пути домой объявляет ей, что «жить без нее не может». Вот и все, что мы узнаем о взаимоотношениях Казаковой и Поспелова. И дело не в том, что встреч у героев мало и встречи эти лаконичны — дело в ином.

Образ человека, которого полюбила героиня, никак не раскрыт. Мы не видели Поспелова ни в качестве агронома, ни в качестве секретаря парторганизации. Мы не слышали ни одной его реплики, обращенной к матери, отцу, сестре. Умен Поспелов или глуп, вспыльчив или сдержан, настойчив или мягок — этого в фильме не видно, а отсюда естественно возникает недоверие к чувству Казаковой, напрашивается вопрос: за что она полюбила Поспелова?

Все сказанное, к сожалению, типично не только для работ, упомянутых выше.

Можно было бы сослаться также и на то, как скупо и не ясно показаны отношения Беридзе и Тани Васильченко, Жени Козловой и Алексея Ковшова в фильме «Далеко от Москвы», и как из-за отсутствия у героев времени на чувство уходит в той или иной мере даже из лучших фильмов возможность показать богатый внутренний мир советского человека, который и призваны кинодраматурги в первую очередь показывать как главное завоевание социалистического строя.

В редакционной статье «Правды» «Преодолеть отставание драматургии» сказано:

«Вопреки жизненной правде, положительный герой в ряде произведений нередко оказывается ограниченным, односторонним человеком. Героям современных пьес часто нехватает широты мышления, большого кругозора, что так свойственно передовому советскому человеку.

Нужно подчеркнуть, что одностороннее изображение только производственно-технической деятельности героев — результат упрощенного представления о социалистическом реализме. Социалистический реализм требует многосторонности и полноты художественного изображения жизни во всей ее сложности, и прежде всего богатства духовного облика человека.

Односторонность изображения жизни человека, игнорирование его быта и культуры обнаруживают недостаточно глубокое знание художником жизни. Изобразить технику, рассказать о соревновании можно на основании сведений, взятых в кабинете директора, после нескольких посещений соответствующего цеха или колхоза. Для того же, чтобы хорошо написать о быте, культуре, духовных запросах и интересах советского человека, литератору нужно сделать гораздо больше: нужно глубоко изучать жизнь рабочих и крестьян, их быт».

Познать жизнь можно только, непосредственно и активно участвуя в ней, изучая, как она формирует героя, раскрывает в нем новые, обогащающие его характер, качества.

Сила «Молодой гвардии» А. Фадеева (второе издание), «Жатвы» Г. Николаевой, «К новому берегу» В. Лациса в том, что герои этих произведений живут полнокровной и полноценной жизнью: труд и борьба для них—естественная потребность, и в силу того, что герои вдохновлены высокой целью, их труд и борьба существуют в этих произведениях, как единое и неразделимое целое с жизнью, с бытом человека.

И много героичнее и прекраснее засиял высокий подвиг молодогвардейцев во втором издании великолепного творения А. Фадеева, где автору удалось в результате более глубокого изучения действительности показать, что именно неразрывная связь поколений большевиков, великая сила примера старшего поколения коммунистов — Лютикова, Проценко, Валько, Шульги — воспитала те прекрасные в своем неповторимом многообразии характеры молодежи, живой, веселой, любящей, поэтичной и жизнедеятельной, которыми мы восхищаемся, которым хотим подражать.

Читателю любы и герои «Жатвы» — романа, где автору удалось то, что пока еще удается немногим: раскрыть поэтический и прекрасный мир советского человека—труженика социалистического земледелия, полную романтизма и жажды к прекрасному, красивую трудовую его жизнь. То, что элементы труда и элементы быта составляют в романе, как и в жизни, единое неразрывное целое, является огромным достоинством первого и очень талантливого произведения Галины Николаевой.

Совсем недавно в журнале «Звезда» опубликован роман ленинградского писателя В. Кочетова «Журбины». В этом произведении судьба семьи потомственных рабочих-судостроителей также раскрыта в неразрывном слиянии труда и быта. Поэтому нам становятся так дороги герои романа, живые, особенные и похожие на действующих рядом с нами современников, думающих, живущих, побеждающих, а порою и ошибающихся, как это свойственно живым людям.

Но далеко не во всех произведениях наших писателей и мастеров искусств дело обстоит именно так. Умению видеть жизнь и воссоздать ее в своем творчестве во всей полноте и богатстве надо еще долго и упорно учиться.

Одной из существенных причин, лишающих многогранности и широты образы современников даже в таких значительных работах наших киномастеров, как «Донецкие шахтеры», «Сельский врач», «Далеко от Москвы», является как раз недостаточно глубокое проникновение художников во внутренний мир героев.

«Художественное создание, — писал В. Белинский, — должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо: написать, для него уже — второстепенный труд. Он должен сперва видеть перед собою лица, из взаимных отношений которых образуется его драма или повесть. Он не обдумывает, не расчисляет, не теряется в соображениях: все выходит у него само собою, и выходит так, как должно. Событие развертывается из идеи, как растение из зерна. Потому-то и читатели видят в его лицах живые образы, а не призраки, радуются их радостями, страдают их страданиями, думают, рассуждают и спорят между собою о их значении, их судьбе, как будто дело идет о людях, действительно существовавших и знакомых им. Этого нельзя сделать, сперва придумавши отвлеченное содержание, то есть какую-нибудь завязку и развязку, а потом уже придумавши лица и волею или неволею заставивши их играть сообразные с сочиненною целию роли».

Эти слова Белинского и до сих пор могут служить руководством к действию для художников, создающих произведения о нашей современности, произведения, так страстно ожидаемые и так горячо любимые нашим народом.

Г. ГРИГОРЬЕВ

О КОНФЛИКТЕ И СЮЖЕТЕ

1

Обсуждение на страницах газет и журналов вопроса об отставании драматургии, проходящее в животворной обстановке критики и самокритики, способствует поднятию кинодраматургии на новый уровень идейности и мастерства, способствует очищению нашего искусства от вредных теорий, наподобие «теории» бесконфликтности, расчищает дорогу для дальнейшего движения вперед.

Товарищ Сталин указывает, что «у общественных явлений... имеются свои специфические особенности, которые отличают их друг от друга и которые более всего важны для науки» («Марксизм и вопросы языкознания»). Это важное указание товарища Сталина нанесло сокрушительный удар по вульгаризаторам, которые подменяли глубокое изучение сложнейших, специфических закономерностей кинодраматургии поверхностными, упрощенческими положениями.

Одним из важнейших в кинодраматургии является вопрос о роли сюжета. Правильное понимание природы сюжета и его движущей силы — конфликта — имеет весьма актуальное значение. С теоретически ошибочным определением конфликта и сюжета связано наблюдающееся в творческой практике неумение жизненно правдиво показывать и разоблачать отрицательные явления действительности.

Горький называет сюжетом «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера». Сюжет, таким образом, — это совокупность событий и поступков действующих лиц, их взаимоотношения между собой, в которых раскрывается идея и содержание сценария.

В жизни характер людей проявляется в их поступках (человек познается по его делам). В искусстве образ и сюжет существуют в диалектическом единстве.

Писатель ищет в сюжете ключ к наиболее яркому и правдивому воплощению в сценарии идейного и поэтического замысла, к наиболее глубокому и волнующему раскрытию образов героев.

Сюжет нельзя привносить извне, его надо создавать из материала **данной** темы, **данных** образов, **данных** событий, то есть из того, что становится конкретным содержанием сценария.

Изучая природу сюжета, раскрывая специфические закономерности сюжета в кино, теория кино не перестает бороться против начетчиков, омертвляющих научные выводы, против догматического подхода к решению задач кинодраматургии.

Не успокаиваясь на том, что уже достигнуто, лучшие писатели, работающие в кино, постоянно ищут все нового и нового, стремясь к безгранично разнообразному использованию выразительных средств киноискусства и опираясь на богатейший опыт нашей литературы.

После разоблачения антипатриотической группы кинокритиков-космополитов навсегда рухнули остатки той искусственной стены, которой космополиты пытались отделить киноискусство от советской литературы и от классического наследства русской литературы.

Определение сценария как **литературного** произведения, существующего наряду с романом, пьесой, повестью, стало общепризнанным. Немало писателей вошли в

литературу как авторы сценариев (О. Леонидов, Г. Гребнер, К. Виноградская, Е. Помещиков, М. Смирнова, М. Папава, Б. Чирсков и др.). Многие выдающиеся советские писатели известны не только как авторы романов, пьес, стихов, но и как авторы сценариев (А. Толстой, П. Павленко, В. Вишневский, К. Симонов, А. Корнейчук, В. Василевская, Н. Погодин, Н. Вирта, А. Первенцев, Б. Горбатов и др.). Сценарии входят в собрания сочинений писателей.

В то же время кинодраматургия, наравне с прозой, драматургией театра, поэзией, публицистикой, является **самостоятельной** отраслью литературы.

Сценарии лучших фильмов написаны ярким, точным, экономным, действенным языком. Что ни фраза, то движение сюжета вперед, наращивание событий, раскрытие новых черт характеров в борьбе и развитии, новая ступень воплощения идейного замысла в ярких, убедительных образах. Бытовая обстановка, описание пейзажа, душевная жизнь героя — все это дается с предельной краткостью и выразительностью, ибо все подчинено качественной особенности сценария — **его предназначению** быть **превращенным** в **фильм.**

Ограниченность во времени существует и в театральной драматургии, у которой свои особенности, в частности иное, чем в кино, понимание художественной условности. Но и применительно к драматургии театра Белинский писал: «Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих», и дальше: «Главное в драме — отсутствие длинных рассказов, и чтоб каждое слово высказывалось в действии»[1].

В советской кинодраматургии не может быть готовых сюжетных **схем,** которые свойственны буржуазной драматургии.

Вооруженная ленинско-сталинским учением о законах общественного развития, советская кинодраматургия рассматривает окружающий мир не как случайное скопление изолированных друг от друга явлений, а как связное, единое целое.

Сюжеты произведений советской кинодраматургии охватывают самые разнообразные стороны нашей действительности во всей их сложности и жизненном правдоподобии.

[1] В. Белинский, Собр. соч. в 3 томах, т. 2, стр. 61.

Утверждение новых, монументальных, широких масштабов действия является одной из важнейших качественных особенностей сюжетосложения советской кинодраматургии.

В смелом подходе к монументальному изображению выдающихся событий, в глубоком раскрытии характеров людей, движущих эти события, сказывается зрелость кинодраматургии, все чаще поднимающейся до художественного обобщения важнейших вопросов современности.

Значительность тематики, глубокое изучение обширного материала и тщательный отбор фактов, строгое требование художественной правдивости целого и деталей — все это характеризует работу над сюжетом сценариев лучших советских фильмов.

2

Одним из произведений, драматургия которого утверждает новое качество сюжета, является фильм «Клятва», оказавший решающее воздействие на развитие кинодраматургии в послевоенные годы.

В сюжете «Клятвы» отчетливо ощущается индивидуальный творческий почерк, присущий Павленко и Чиаурели. Монументальная тема дала им возможность широко развернуть свой творческий замысел.

«У нас возникали,— вспоминали авторы о своей работе над сценарием, — все новые и новые варианты, сюжеты, ибо тема «Клятвы», ее идея простирается на каждое явление в нашей стране, на каждого человека: вместе с товарищем Сталиным весь народ в нашей стране давал клятву Ленину».

Идея единства товарища Сталина и народа подсказала сюжетное построение «Клятвы». Нельзя было раскрыть тему сценария, не вводя в сюжет образов простых советских людей. При этом они отнюдь не могли являться «фоном» действия, а должны были находиться на первом плане.

Таковы простые советские люди — семья Степана Евдокимовича Петрова из Царицына—Сталинграда. Этот авторский выбор не случаен.

Царицын был овеян легендарной славой героической обороны под руководством товарища Сталина в годы гражданской войны. Здесь, несколько лет спустя после смерти Ленина, началось строительство

тракторного завода, одного из первых крупнейших опорных пунктов индустриализации Советского Союза. Этот город стал городом-героем Великой Отечественной войны и вошел в историю спасения человечества от фашизма.

Сталинградский тракторный завод строила вся страна. Это позволило авторам сценария без всякой натяжки свести сюда нити из разных концов Родины: показать семью Петровых, семью русского рабочего, его дружбу с украинцем, грузином, узбеком.

История Сталинградского тракторного завода, как в фокусе, отразила в себе борьбу партии во главе с товарищем Сталиным за утверждение социализма.

Сценарий «Клятва» при всей его монументальности предельно скуп, экономен в средствах выражения. Авторам удалось добиться этого именно потому, что они пошли не по пути хроникально-исторического повествования, а по пути драматического, сюжетного решения темы. «Клятва» имеет широкий и вместе с тем стройный сюжет, в основу которого положена борьба между новым и старым в эпоху построения социалистического общества.

Павленко — большой мастер прозы. В его романах и повестях читатель находит подробные, талантливо переданные описания пейзажей, обстановки, в которой живут герои, их внутренних переживаний, внешнего облика и т. п. В сценарии же «Клятва» он (совместно с Чиаурели) добивается того же иными средствами, свойственными кинодраматургии и рассчитанными на то, что содержание сценария воспроизводится на экране — в искусстве зрелищном и драматическом.

В основе «Клятвы» лежит продуманный, содержательный сюжет, позволивший создать цельные и целеустремленные характеры. Образы «Клятвы» характеризуются углубленной психологической разработкой. Авторам удалось убедительно показать, как индивидуальные интересы героев фильма сочетаются с интересами коллектива. Психология героев «Клятвы» раскрывается на их отношении к ведущим идеям действительности, к Родине, к партии.

Советский человек изображен в картине в типичных для него условиях жизни, которые наиболее важны для развития его характера. И этому способствует сама композиция сценария с его широко разветвленными сюжетными связями.

3

В статье «За высокую идейность советской кинодраматургии»[1] В. Щербина писал: «Отличительная черта советского сценария — это широта действия во времени и пространстве, исходящая из стремления рисовать историю героев в неразрывной связи с историей страны. Лучшие сценарии, как, например, «Сельская учительница», отличаются сочетанием такой эпической широты с четким драматургическим сюжетом. Однако под флагом стремления к широкой эпичности наблюдается часто у сценаристов пренебрежение к сюжету. В итоге мы получаем бескрылые, лишенные драматургического напряжения, скучные сценарии».

Действительно, в кинодраматургии неоднократно раздавались голоса, ратовавшие за отход от драматургии, за «прозаизацию» кино, за повествовательность как высшее достоинство сценария.

Было бы ошибкой полагать, что эти положения «высосаны из пальца» или являются плодом досужей фантазии. Теория повествовательности и «прозаизации» кино пытается обосновать, оправдать недостатки ряда кинопроизведений, подвести под них «научную» базу, объявить эти недостатки достижениями и, следовательно, в корне перевернуть все представления о кинодраматургии.

Сторонники «прозаизации» кино утверждают, что сильные, запоминающиеся, глубоко и полно раскрытые характеры возникают только в кинопроизведениях «повествовательного», «прозаического» типа. Но в качестве примеров произведений с полноценными характерами они приводят фильмы, обладающие сильным, хорошо сложенным сюжетом, — «Клятва», «Великий перелом», «Великий гражданин» и другие.

Между тем существует много произведений, которым пренебрежение крепким, цельным, напряженно развивающимся сюжетом нанесло чувствительный урон. К ним, в частности, относится интересный фильм «Пржевальский». Фильм этот начинается путешествием Пржевальского в Уссурийский край. Полная опасностей поездка отважного исследователя, проникновение в глубь еще неисследованной Уссурийской тайги, столкновения с дикой,

[1] Сборник «Вопросы киноискусства», Госкиноиздат, 1949, стр. 31—32.

нетронутой природой и ее грозными явлениями, встречи с хищными зверями, научные открытия в области географии края— все это давало огромный материал для острого, напряженного действия.

Но в фильме путешествие в Уссурийский край дано чисто информационно, повествовательно; изображение того, что видел Пржевальский, дано вне сюжета. Замечательные видовые эпизоды, посвященные Уссурийскому путешествию Пржевальского, построены так, что актер почти лишен возможности полноценно использовать одно из важнейших средств создания образа — слово. Речь его в этих эпизодах лишена действенности, внутренней напряженности. Перед зрителем проходит как бы экранизация дневников Пржевальского.

В дальнейших эпизодах сценария этот недостаток не столь явен, но и там ослабленный сюжет не позволял авторам фильма ввести научный, познавательный материал в ткань драматургии и со всей полнотой раскрыть мужественный образ великого русского путешественника и ученого Пржевальского.

На одном этом примере можно со всей остротой ощутить потребность искоренения недооценки полноценного сюжетного построения кинопроизведений.

4

Основой полноценного сюжета является глубокий, содержательный конфликт.

Именно конфликт придает сюжету тот напряженный, действенный, волнующий характер, который заставляет зрителей с неослабевающим вниманием следить за развертыванием событий, за развитием взаимоотношений действующих лиц.

Эта закономерность сюжета диктуется самой жизнью, которую изображает сценарист.

«...Развитие,—говорит товарищ Сталин,— происходит в порядке раскрытия внутренних противоречий, в порядке столкновений противоположных сил на базе этих противоречий с тем, чтобы преодолеть эти противоречия»[1].

В основе сюжета каждого выдающегося произведения кинодраматургии лежит большой жизненный конфликт. В каждом таком сценарии конфликт конкретен, он является плотью и кровью данной темы, данной эпохи, данных характеров, а не чем-то произвольным, зависящим исключительно от фантазии сценариста.

В конфликтах есть не только индивидуальное, идущее от содержания данного явления, но и общее.

Это, прежде всего, **значительность** конфликтов, глубокая и важная жизненная основа каждого из них.

Далее, это **напряженность,** действенность конфликта, отражающего со всей остротой подлинные жизненные противоречия.

И наконец, это **завершенность** конфликта, позволяющая создать цельный, стройный, завершенный сюжет.

Особый интерес представляет вопрос о том, как решает советская кинодраматургия вопрос о конфликте в сценариях о социалистической современности. Сейчас уже нет необходимости возвращаться к тем «теоретическим» и практическим извращениям в кинодраматургии, которые сводились к отрицанию конфликта в сценариях о современности. Живая творческая практика отбросила с пути кинодраматургии эти ненужные, вредные «теории», хотя в прошлом они причинили киноискусству немалый вред.

На анализе крупнейших кинопроизведений о социалистической современности можно убедиться, что они строятся на значительных конфликтах, достигающих завершенности через острое, волнующее зрителя развитие отношений персонажей.

Например, в фильме И. Пырьева «Трактористы» конфликт построен на разном отношении к социалистическому труду. В этом конфликте отражены важнейшие черты социалистической морали. События, на которых строится сюжет, глубоко затрагивают личные судьбы героев сценария, но вместе с тем имеют большое общественное значение. Здесь нет «разрушительного» конфликта. Подвергнув Назара Думу суровой, неумолимой критике, передовые люди Клим и Марьяна не отвернулись от товарища, не прошли равнодушно мимо него. Отраженная в этом конфликте борьба между старым и новым, происходящая в форме критики и самокритики, не ведет к общественным потрясениям.

Но конфликт между Назаром и коллективом носит в сценарии острый, напряженный характер без скидок на комедийный жанр. Для Назара Думы развязка этого конфликта является решением его судьбы.

---

[1] Краткий курс истории ВКП(б), стр. 105—106.

Остро разрешается конфликт и в другом фильме И. Пырьева «Сказание о земле Сибирской». Личные переживания героев— Андрея, Наташи, Бурмака, Настеньки — глубоко захватывают зрителя. Авторы, положив в основу фильма острый конфликт, не обходят драматизма положения Андрея Балашова, вынужденного из-за ранения расстаться с любимым делом своей жизни — искусством. И в разрешении конфликта авторы строят развитие отношений героя со средой, показав через конкретные образы силу советского коллектива, который помог Балашову достойно перенести самые тяжелые дни и снова вернуться в мир искусства.

На основе остро развивающегося конфликта сюжет в фильме разворачивается широко. Действующие лица творят, живут, печалятся, радуются. Их жизнь показана в столкновениях с другими людьми, в развитии, в движении, отражающем яркость нашей жизни, ее неизменную устремленность вперед. Облик советского человека, его неудержимая энергия, его благородные моральные качества раскрываются в фильме на самых, казалось бы, простых деталях и на проявлениях чувств любви, ревности и т. п.

Ни один эпизод в сюжете «Сказания о земле Сибирской» не развивается сам по себе, в стороне от главного конфликта. Жизненные, ненадуманные ситуации построены так, что через них ярко раскрываются характеры героев — и шофера Бурмака, и подавальщицы в чайной Настеньки, и профессора музыки, и заведующего чайной, и даже демобилизованного солдата, дарящего Балашову свой аккордеон.

Каждое продуманное, целеустремленное звено сюжета — и бескорыстный поступок демобилизованного (на барже), и привязанность Настеньки к бывшему боевому командиру, и забота заведующего чайной о своих посетителях, и концерт выпускников консерватории в этой чайной — все это помогает раскрытию темы. Вспомним, как в минуту тяжелого, внезапно нахлынувшего душевного кризиса к Балашову заходят посетители чайной. Эта деталь позволила режиссеру и артисту с большой силой передать чувства героя в тот момент, когда простые советские люди поддержали его, сами того, может быть, не сознавая. Множество таких штрихов разбросано по сюжету, обогащая его, направляя к правдивому развитию конфликта.

Советская кинодраматургия добивается успеха в любом жанре, если общественно значимая тема разрешается на глубоком конфликте, в широко развивающемся сюжете.

Монументальный фильм «Незабываемый 1919 год» показывает величайшие события из истории СССР через напряженное драматическое столкновение противоборствующих сил, донося до зрителей великую идею торжества нового над старым, торжества революции.

Перед зрителем развертывается картина борьбы советского народа под руководством партии большевиков за молодое Советское государство, за его северо-западный оплот — Петроград. Фильм захватывает зрителя с первых же кадров исключительно напряженным драматичным действием. Петроград осажден. В Париже и Лондоне ведется подготовка к его захвату. Внутри Петрограда созрел обширный контрреволюционный заговор. Предатели троцкисты и зиновьевцы помогают интервентам и белогвардейцам, сеют панику, дезорганизуют фронт и тыл, спешат сдать врагу Петроград.

Один за другим проходит ряд волнующих эпизодов, в которых с нарастающим драматизмом действуют, с одной стороны, герои обороны Петрограда и, с другой стороны, вереница рельефно очерченных персонажей вражеского лагеря. Густая вражеская паутина все теснее опутывает Петроград. Защитники города кажутся разобщенными перед лицом широкого заговора, предательств и военного наступления.

К моменту, когда опасность для Петрограда возросла с наибольшей силой, действие переносится в Москву, в Кремль. Происходит полная глубокой значимости сцена беседы Ленина и Сталина. Ленин направляет Сталина организовать оборону Петрограда.

Приезд в Петроград товарища Сталина, облеченного широчайшими полномочиями, еще шире раздвигает рамки действия фильма. Сцена в вагоне, где товарищ Сталин разоблачает и снимает с работы военного комиссара округа; сцена, где товарищ Сталин опрокидывает изменнические замыслы презренных троцкистов и зиновьевцев, давших директиву о сдаче врагу Пет-

рограда; эпизоды массовых митингов революционных солдат, рабочих, моряков, которых товарищ Сталин поднимает на отпор врагу; эпизод боя советских военно-морских сил с эскадрой английских интервентов — боя, которым руководит товарищ Сталин, — все это звенья одной сюжетной цепи. Все с большей силой развертывается титаническая борьба, в которую вовлечены широчайшие народные массы.

Другой ряд сцен — это цепь вражеских интриг: коварство английского разведчика и диверсанта Дэкса, растленной шпионки мадам Буткевич, истерического исполнителя приказов интервентов Неклюдова-младшего и др. Все эти интриги одну за другой неумолимо разгадывает, разрубает, подавляет вооруженный революционный народ, руководимый гением Сталина.

Борьба за Петроград показана без прикрас, напряженно, драматично. Тем ярче раскрывается значение нарастающей победы.

Развязка наступает как убедительное, подготовленное и обоснованное завершение конфликта, как результат правдиво показанного превосходства советского народа над его врагами.

Развитие сюжета позволяет показать и народ в целом как единую монолитную массу, и отдельных его представителей — моряка Шибаева, его невесту и других простых людей, личные судьбы которых связаны с ходом разворачивающихся напряженных событий и потому захватывают внимание зрителей.

И массовая сцена митинга и сцены задушевной беседы товарища Сталина с Шибаевым — все является частями одного цельного, монументального сюжета. Именно благодаря этому созданы такие сильные, запоминающиеся образы. С большой патриотической силой звучит в фильме его благородная идея. Фильм духовно обогащает зрителя, укрепляет его священную любовь к Родине, партии, товарищу Сталину.

5

На примере и других лучших фильмов можно убедиться, что авторы добиваются правдивого изображения действительности лишь тогда, когда строят свои произведения на острых, значительных конфликтах, разрешая их в действенных, увлекательных сюжетах. И наоборот: «теория» повествовательности, «прозаизации» кино на практике приводит драматургов к тому, что они проявляют своего рода робость при столкновении с жизнью, ослабляют сюжет, стирают жизненные противоречия, изображают их в завуалированном виде, сглаживают существующую остроту конфликтов.

Это видно на примере интересного фильма «Сельский врач», рассказывающего о новом облике советской интеллигенции. Авторы задумали правдивые образы, наметили интересный конфликт, но... от развития этого конфликта воздержались, ограничившись разработкой ряда интересных, содержательных эпизодов, ослабленных отсутствием цельного сюжета.

В начале фильма показаны два молодых врача, командированных по окончании института в деревню: Казакова и Темкин. Характеры их резко отличаются. Темкин — зазнайка, нытик, равнодушный, холодный человек, что проявляется в определенных поступках: он не уживается с замечательным человеком, старым врачом Арсеньевым, плохо отзывается о нем; Темкин иронизирует по поводу работы врача в деревне, пренебрежительно относится к своим обязанностям и чуть не губит своим равнодушием жизнь больного.

На конфликте с этим отрицательным персонажем мог быть развернут острый сквозной сюжет, что, видимо, и имел в виду автор сценария, наметив сопоставление двух врачей — хорошего и плохого. Однако это намерение не реализовано.

Вскоре же после экспозиции фильма Темкин исчезает надолго. Потом, когда между Казаковой и Арсеньевым возникает прочная дружба и взаимопонимание, автор как бы вновь вспоминает о Темкине и вводит его в сюжет. Казакова проводит серьезную подготовку к возвращению Темкина в больницу, призывает весь коллектив перевоспитать его.

Но тут линия Темкина вновь обрывается. И только в конце большой сцены с пельменями на минуту появляется Темкин с иронической репликой: «Наконец, эта больница будет похожа на настоящую больницу...» И исчезает вновь. Мы не знаем, удается ли коллективу перевоспитать Темкина.

Проходит больше года. И вот снова Темкин. Каков он? Все тот же! Легкомыслен-

но и равнодушно он чуть не загоняет больного в могилу. Опять все справедливо обрушиваются на Темкина.

Кончается эта сцена его истерикой. И снова он исчезает с экрана.

В самом конце фильма Казакова, вернувшись из Москвы, спрашивает у завхоза:

— А Темкин как?

Завхоз отвечает:

— Темкин тоже ничего, старается...

Логика жизни подсказала непримиримое отношение к Темкину. Но намеченный конфликт не находит убедительного разрешения. Темкин становится иным, но это происходит за кадром.

Ослабленный, расплывчатый сюжет противопоказан нашей литературе и искусству. Исторические традиции русской драматургии утверждают единство идеи, сюжета и образов.

Белинский писал, что «могучий, мужественный век... не терпит ничего ложного, поддельного, слабого, расплывчатого, но любит одно мощное, крепкое, существенное» [1].

Критикуя байроновскую драматургию, Пушкин отмечал ее недостатки: отсутствие специфически драматического плана, настоящего духа народности, неумение Байрона создавать подлинно драматические, сложные и жизненно-правдивые характеры и т. д. В сюжете «Бориса Годунова» Пушкин творчески утверждает единство сюжета и образов: здесь развитие сюжета обусловлено развитием образов, действиями героев. Пушкин говорил, что от драмы народ требует действия.

Островский утверждал в русской драматургии сильный драматизм, горячие искренние чувства и сильные характеры.

Для кинодраматургии действенный, напряженный сюжет — вопрос ее жизни. Вне драматизма, вне напряженности сюжета нет развития образов, их движения вперед, неуклонного стремления к преодолению противоречий.

Это неудержимое стремление вперед движет всеми поступками, всем поведением советских людей. Именно это напряженное, преодолевающее все препятствия стремление вперед расцвечивает образ Сергея Тутаринова в «Кавалере Золотой Звезды», Галины Пересветовой в «Кубанских казаках», Степана Недоли и Кравцова в «Донецких шахтерах», Алексея Иванова в «Падении Берлина», Шибаева в «Незабываемом 1919 годе». Характер передового советского человека прямо подсказывает необходимость внутренне динамичного, напряженного развертывания сюжета, способствующего глубокому раскрытию содержания, ведущей идеи сценария.

[1] В. Белинский, т. 1, стр. 465.

6

Опубликованные в последнее время новые сценарии К. Симонова и З. Аграненко, Н. Погодина, Ю. Балтушиса и Е. Габриловича, Г. Гребнера и другие свидетельствуют о том, что в кинодраматургии развертывается борьба за дальнейшее совершенствование мастерства. Сценарий все более утверждается как полноценное произведение советской литературы. Авторы проявляют заботу о том, чтобы из-под их пера выходили законченные, совершенные сценарии. Все больше внимания уделяется сюжету и его движущей силе — конфликту, что позволяет создавать правдивые, сильные характеры.

Интересно проанализировать, как поиски нового в сюжетном решении фильмов успешно ведутся во всех жанрах кинодраматургии.

Один из старейших кинодраматургов Г. Гребнер по-новому, остро и интересно строит батальный сюжет о битве за Измаил. После разработки исторической батальной темы в «Александре Невском», «Суворове», «Адмирале Нахимове», «Кутузове» и других исторических фильмах сценарий «Штурм Измаила» вносит много нового в этот жанр.

Сюжет «Штурма Измаила» целен и монументален. Величавый грохот боя не заслонил от автора характеры героев произведения. В сценарии мастерски описаны и подготовка к решающему сражению, и самый штурм крепости. Острота и драматизм сюжета усилены тем, что автор показывает, как приходится Суворову в решении поставленной перед ним задачи преодолевать не только мощь врага, но и сопротивление бездарных, надменных и ревнивых царевых слуг.

Показывая одиночество Суворова среди царедворцев и его близость к народу, к солдатам, авторы раскрывают в сюжете и другие образы героев героического штурма.

Подлинные исторические события собраны в очень четкий по построению сюжет,

в котором конфликт остро раскрывается с первых же эпизодов сценария: русские отступают; командование считает крепость неприступной. Этот конфликт сразу же захватывает зрителя, возбуждает патриотические чувства, заставляет ожидать выхода из создавшегося положения. Таким выходом является появление Суворова, возвращающего армию к стенам крепости.

Но трудности, перед которыми спасовали царские военачальники, действительно существуют, они не выдуманы. Они даже возросли — много драгоценного времени потеряно из-за бездействия военного командования, и Суворову достается тяжелое наследие. Напряженность в развитии сюжета достигает своего апогея. Образ великого русского полководца, его гений выявляется во всю мощь в ходе подготовки к штурму и в эпизодах штурма.

Из опубликованных в последнее время сценариев наибольшее внимание привлекает сценарий К. Симонова и З. Аграненко «Жизнь Андрея Швецова» стремлением авторов глубоко отобразить духовный облик советского человека. Сюжет охватывает длительный период жизни героев произведения и строится на важнейших событиях современности. По существу, это — история молодого человека советской эпохи. Герои в сценарии начинают жизнь молодыми машинистами, людьми, смело ломающими сопротивление врагов и консерваторов на транспорте, а к концу сценария мы видим их в числе руководителей, командиров железнодорожного транспорта, решающих государственные задачи, связанные с великими Сталинскими стройками коммунизма.

Конфликт в этом сценарии очень своеобразен: это — преодоление многочисленных препятствий на пути становления советского человека — передового человека нового общества. Авторы ставят Швецова в жизненно-правдивые, острые положения и показывают, как он преодолевает трудности на своем жизненном пути. Некоторые частные конфликты, связанные с тем или иным этапом в жизни героя, разрешаются гораздо раньше, чем заканчивается повествование, но это не нарушает цельности произведения.

Мы видим духовный рост героя сценария, формирование его характера, видим, как ответственно, придирчиво-взыскательно, самокритично относится к себе советский человек, ибо жизнь ставит перед ним требования неустанного совершенствования.

Этот сценарий потребует от режиссера и артистов особенно глубокого, вдумчивого подхода. Необходимо не только воспроизвести в фильме внешний ход сюжета, но и суметь прочитать подтекст. В сценарии много тонких психологических деталей, намеков, которые иной раз сильнее выявляют образ, чем внешнедраматичная ситуация.

Прекрасен в сценарии образ Кати — жены Швецова. Это подлинная подруга в жизни, человек большого чувства, цельный недюжинный характер. К воплощению этого образа надо подойти очень осторожно и бережно, цельность характера не должна превратиться в игре актрисы в односторонность, «подвижничество».

Возможно, что обсуждение нашей печатью важнейших вопросов драматургии натолкнет авторов на дальнейшую работу над сценарием, особенно над заключительными эпизодами, в которых постепенно ослабевает острота драматического напряжения. Характеры героев уже сформировались, все благоприятствует им, они смело берутся за решение новых больших задач — все это дано несколько приглаженно, «под занавес». Хотелось бы, чтобы авторы донесли до конца сценария глубокое дыхание жизни.

В целом же сценарий «Жизнь Андрея Швецова» позволяет создать впечатляющий фильм, в котором будет ярко и волнующе раскрыт рост людей рабочего класса нашей Родины, процесс создания советской интеллигенции, ее патриотизм и преданность великим идеям Ленина—Сталина.

Широкое обсуждение вопросов кинодраматургии необходимо. Надо надеяться, что оно приведет к созданию новых совершенных сценариев о нашей замечательной действительности.

В. ШКЛОВСКИЙ

НОВЫЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СЦЕНАРИИ

С созданием цикла биографических лент советская кинематография помогает народу познавать свою историю и биографии своих героев.

Многие из этих биографий связаны с определенными сложными вопросами науки и искусства. Мы увидели на экране жизнь Павлова, Мичурина, Попова, Мусоргского; мы узнали о научной мысли и о мысли художника в самый момент ее возникновения, познакомились с процессом творчества гениев.

Биографические ленты тесно связаны с лентами историческими: в «Тарасе Шевченко» изображена эпоха николаевщины, показаны силы, которые противодействовали реакции, боролись с ней и которые в конце концов ее победили.

Биографических лент создано довольно много. Это не значит, что их слишком много: существует еще немало нераскрытых биографий. Такие ленты — долгого действия: они нужны народу и сегодня и будут нужны впредь.

Развитие этого жанра заставляет подумать о том, какие могут быть биографические ленты, как их создавать, как строить их сюжеты?

Обычный способ построения биографической ленты сейчас полухроникальный: мы идем вдоль биографии человека, все начинается с ранней молодости человека и кончается последними годами его жизни.

В результате должны возникать многосерийные ленты.

Но художественное произведение всегда начинается с отбора материала, с его ограничения и организации.

Мы должны стремиться к тому, чтобы найти не эмпирическое, связанное с внешним течением действительных событий, а художественное единство определенной биографии, то есть прежде всего единство характера, связанного с эпохой.

Это единство в разных биографиях бывает разным и поэтому должно решаться различными способами.

Биографическая лента отличается от других произведений тем, что сам характер исторически задан, а мы являемся как бы историками: мы рассказываем средствами искусства о том, что было на самом деле, выясняем самые существенные черты характера и связываем его с самыми существенными периодами жизни героя.

Между тем, показывая эмпирическую последовательность событий, мы иногда теряем самую идею биографической ленты, создавая рыхлые произведения, которые не могут увлечь зрителя.

Равнение на эмпирическую последовательность событий часто мешает сценаристу создать полноценный сюжет произведения.

Может быть, самые удачные биографические ленты это те, которые не воспринимаются только как биографии.

К. Маркс писал: «Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа»[1].

В лентах М. Ромма о Ленине хорошо ощутима реальность этих связей, и поэтому рядом с биографией гения мы видим биографию гениального народа.

Еще не создана лента о Пушкине. Как надо ее создавать?

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVI, стр. 88.

Можно создать две или три серии по «трудам и дням», то есть пойти по хронологии, показать, как герой рождается, как он борется, как он погибает.

Можно при таком хронологическом оформлении материала найти конфликтные моменты: например, столкновение Пушкина с правительством. Такое столкновение было, но не оно одно определяет значение Пушкина.

Можно итти и другим путем.

Гоголь писал в «Арабесках»: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»[1].

Американская лента всегда посвящена «частной жизни» великого человека, причем эту частную жизнь она рассказывает по-обывательски.

Мы же видим в гении передового человека, осуществляющего задачи, которые народ поставил перед собой.

Все это довольно элементарно, ясно для понимания, но показать это трудно.

Мы хотим показать человека в его связи с народом, а даем его иногда в связи с лаборантом, нянькой, сторожем или с прохожим, что далеко не то же самое.

В драматическом произведении события должны «развертываться из идеи, как растение из цветка»[2].

Идея биографической ленты, ее зерно — исторический образ. События и должны развертываться из образа, должны быть необходимыми, они отбираются из реальной биографии постольку, поскольку они раскрывают образ.

Классики русского искусства всегда исходили из образа, характера, раскрывали события в связи с характером. Пушкин, Тургенев, Толстой замышляли характер и потом развертывали этот характер в сюжете, а не заполняли сюжет приключениями бесхарактерного или условного героя.

Работу над романами Л. Толстой начинал с характеристики героев; эти очень подробные характеристики он писал для себя. После этого создавался сюжет. Герой начинал действовать, он проявлял себя и исследовался в действиях. Обычно изменялся и сюжет и характер героя. Он терял элементы случайности, становился все более точным, реалистическим, многозначным.

Пушкин, начиная «Онегина», еще «неясно различал» его сюжет, но характеристики героев давал в самом начале, они обусловливали последующее развитие действия.

В биографической ленте действия героя в общем определены. Он должен быть разгадан, разъяснен.

Подлинная биография здесь служит опорой автору, как рассказ о герое, пришедший из предания, был основой работы греческого трагика, который не изменял переданных ему фабул, но раскрывал их и по-новому приближал к нам героя.

В сценарии Г. Гребнера «Штурм Измаила» («Искусство кино» № 2, 1952) Суворов показан в своем основном подвиге. Историческая ситуация была такова: русский народ выходил на Черное море, что было исторически необходимо, а Турция, поддерживаемая Англией и Пруссией, хотела воспрепятствовать этому. Турция рассчитывала на помощь Англии, английский флот уже поднял боевой флаг.

Вопрос об Измаиле обсуждался не между мелкими агентами империализма, об этом спорили в английском парламенте, из-за этого волновались самые широкие массы английского населения, которые не хотели быть втянутыми в войну.

Напомню о речи Фокса, произнесенной в английском парламенте 29 марта 1791 года:

«Действия наших министров доселе отличались невыносимою наглостью. В то время, как русская государыня одерживает победы, ведет счастливую, блистательную войну, которой она не желала (ибо военные действия начаты турками), наши министры говорят ей, что она должна не только отказаться от своих завоеваний, но сидеть смирно и не требовать вознаграждения за потраченные деньги и за кровь, пролитую в войне, которую ее заставили вести. Нет такого терпения, которое бы не возмутилось от подобного нахальства, и за него придется когда-нибудь понести примерное наказание тем, кто себе позволил оное»[1].

---

[1] Н. Гоголь, Соч., 1898, т. I, стр. 225.
[2] В. Белинский, Собр. соч., 1901, т. V, стр. 316.

[1] «Русский архив», 1879, т. I, стр. 207.

Когда Суворов решился атаковать Измаил, гарнизон крепости намного превышал численность суворовского войска.

Значит, центр сценария — необходимость штурма и трудность штурма.

В сценарии интересно и изобретательно показаны действия суворовской разведки и спуск воды потайного турецкого водоема. Но, может быть, все это должно было занять меньше места в сценарии.

Есть настоящие находки в обрисовке характеров. Показан офицер Неклюдов, который хотя и слаб, не умеет лазать по штурмовым лестницам, но храбр, через него, его волю, показан боевой дух армии, цена подвига.

Суворов писал своему крестнику, сыну полковника Карачая, о том, как должно проходить воспитание военного человека.

Прежде всего, Суворов предлагал много читать.

Главное чтение — книги военные и исторические. Далее шло знание языков, верховая езда и фехтование. Мельком сказано: «...учись отчасти богословию, физике и нравственности».

Но вот Суворов начинает говорить об особенности поведения военного человека на разных должностных ступенях. Он пишет:

«Военные добродетели суть: отважность для солдата, храбрость для офицера, мужество для генерала. Военачальник, руководствуясь порядком и устройством, владычествует с помощью неусыпности и предусмотрения»[1].

Солдат Суворова был отважен, офицер — храбр, сам Суворов был отважен, храбр и мужествен, мужествен в принятии решения. Он должен был не «предаваться безвременной запальчивости».

Мы должны показать Суворова во всей сложности его характера, противоречивости.

Суворов мужествен, решителен, но он расчетлив; он прост в обращении, но он ведет себя, как военачальник, который решает дело, имеющее крупнейшее политическое значение, изменяющее ход мировой политики.

Центром вещи должно быть решение Суворова, надо показать цену этого решения.

Неправильно показывать противодействие, как дело группы неумелых, трусливых штабных офицеров. Это обыкновенные, «благоразумные» люди; их доводы должны быть убедительны, потому что, снимая убедительность, весомость доводов, мы уничтожаем конфликт художественного произведения.

Должно быть решение гениального полководца.

Полководец храбр по-иному, чем солдат, хотя храбрость солдата включается в его храбрость.

Кутузов в 1812 году должен решиться отдать Москву, решиться выйти на фланг Наполеона.

Суворов должен решиться на то, чтобы взять Измаил. Ведь атака может быть отбита, а жертвы будут неисчислимы.

В сценарии Б. Чирскова «Великий перелом» показано решение гениального полководца, это и является центром картины.

Сценарий Г. Гребнера интересен, но центр картины не Суворов, и это жаль.

В сценарии есть некоторая заниженность Суворова. Суворов говорил по-простому, говорят, пел петухом, но рядом с этим простецким говором у него была высокая речь, а простой говор ему нужен был для того, чтобы голос героя прозвучал с человеческой силой, но во всю меру подвига.

Суворов сам был не плохим стилистом. Он печатался в «Ежемесячных сочинениях», решая вопросы о сущности храбрости в форме разговоров героев между собой. Донесения Суворова чрезвычайно любопытны. В одном из них, например, читаем:

«Утопая в скользкой грязи, должно было подыматься противу и посреди водопада, низвергающагося с ревом, и низрыгающаго с яростию страшные камни и снежные земляные глыбы, на которых много людей и с лошадьми с величайшим стремлением летели в преисподния пучины, где многие убивалися, а многие спасалися. Всякое изражение недостаточно к изображению сей картины, природы во всем ея ужасе!»[1].

Военное красноречие Суворова представляет собой сочетание двух стихий: народной и высокой, так сказать, стихии оды. В ленте «Суворов», снятой В. Пудовкиным

---

[1] Учебная книга русской словесности, 1830, часть I, СПБ, стр. 159.

[1] Учебная книга русской словесности, 1830, часть I, стр. 203—204.

по сценарию Г. Гребнера, эта высокая стихия была превосходно передана, она должна быть сохранена и в новом сценарии.

Некоторое возражение вызывает в сценарии «Штурм Измаила» и эпизод, рассказывающий о том, как был задержан курьер, который, по предположению суворовского штаба, вез приказ ставки об отмене штурма крепости. Гребнер особым примечанием оговаривает вероятность такого события. Но вряд ли оно типично в высшем смысле этого слова. Скорее этот эпизод слишком традиционен для исторической пьесы с музыкой и мало подходит для биографического сценария.

* * *

Чрезвычайно интересен сценарий Н. Погодина и А. Тажибаева «Джамбул», напечатанный в № 1 журнала «Искусство кино» за 1952 год.

Н. Погодин — опытный драматург и сценарист, А. Тажибаев — крупный казахский поэт, человек большой культуры, лично знавший Джамбула. Таким образом, перед нами все основания для того, чтобы ожидать удачи.

Джамбул родился в 1846, а умер в 1945 году.

Сама продолжительность его жизни и непрерывность творчества подсказывают, как может быть развернут сюжет.

Трудно изобразить на экране столетнюю жизнь, но нельзя ограничиться изображением только какого-то куска биографии Джамбула.

...Умирает великий акын Суюмбай, и на его домбру претендуют представители разных направлений казахской народной поэзии. Хочет получить домбру Шаймухамед— акын, любезный баям, но Суюмбай отдает свою домбру Джамбулу.

Этот эпизод и эпизод неудачной любви Джамбула занимают начало сценария.

Дальше идет рассказ о преследовании Джамбула, потом показана революция. Джамбул получает домбру, которую у него отобрали баи. Он становится певцом народа.

В сценарии правильно показаны две полосы жизни Джамбула.

В царское время Джамбул был сатириком. Про него говорили, что он бьет плетью по глазам. Некоторые баи, опасаясь этих ударов, посылали ему подарки, уговаривали, чтобы он не упоминал их имен в песне.

После революции Джамбул стал поэтом, поющим о высоком. Джамбул пользовался такой любовью народа, что кинохронике было трудно снять поэта: вокруг него всегда толпились люди. Когда Джамбул останавливался в чьей-нибудь юрте, то люди окружали ее, прорезывали ножами отверстия в кошмах, чтобы увидать великого певца. И хотя юрта оказывалась вся изрезанной, всякий казах был рад увидать Джамбула в своей юрте.

Веселый, энергичный, разнообразный, Джамбул, как мне кажется, не вполне выражен в сценарии.

Он был великим акыном еще до революции.

Джамбул сам рассказывал, так же, как рассказывал другой акын Нурпиис, насколько расширилось его представление о мире после революции. Джамбул был уже стар, но революция его омолодила. Это и есть сюжет «Джамбула». Он не сто лет жил одной жизнью, он прожил две жизни. По мосту революции он перешел от эпохи байского гнета к эпохе социализма.

Джамбул говорил с Тажибаевым о задачах искусства, о прошлом, о будущем, у него было великое понимание народа. Народ его рос, и в самом Джамбуле была история этого роста.

Неправильно представлять себе дело так, будто раньше Джамбулу мешали творить, а революция помогла допеть ему песни.

Джамбул расширил свои песни, он взошел на гору. Про него можно сказать так, как сказал Гомер про Одиссея, что он, будучи поднят высокой волной, далеко увидал мир.

Момент превращения фольклора, очень развитого, но уже традиционного и даже несколько формалистического (потому что, например, на состязаниях акынов одна из песен составлялась так, что ее можно было бы петь спереди назад и сзади наперед, не меняя смысла), в новое, социалистическое искусство — это величайший подвиг, который совершало народное творчество, и, мне кажется, Джамбул его понимал.

Как слепые Самсоны, двигали певцы обломками старых эпосов. Революция перекроила их, создала новое искусство, а не только продолжила старое, хотя старое было сохранено.

* * *

Сценарий «Пржевальский», написанный А. Спешневым и В. Швейцером, имеет

большую историю: начат он был как научно-популярный, и в центре его первоначально лежал показ пути Пржевальского. Решен сценарий был, и это мне кажется правильно, как сценарий биографический: в основе произведения должен был находиться образ Пржевальского, его подвиг.

В сценарии есть очень любопытный мотив. Пржевальский, как географ, стремится в центр Тибета, в Лхассу. Трижды он почти что достигает своей цели и трижды терпит неудачу. Ему мешает отсутствие денег, природа, интрига английского империализма. Показана воля человека, стремящегося к единой цели.

Но агенты Дизраэли даны находящимися в Азии рядом с Пржевальским; оказывается даже, будто они как бы обогнали знаменитого исследователя и путешественника, что совершенно неправильно.

Если бы это было так, то эти враги были людьми большого географического подвига. На самом деле они вредили Пржевальскому чужими руками.

Напрасно также режиссер нарядил героя в неизносимые платья и неизносимые сапоги. Этим он скрыл трудности путешествия.

Действие в сценарии развернуто географическими описаниями. В этом отношении сценарий интересен.

Вся его ландшафтная часть построена по-новому: научность выбранного С. Юткевичем ландшафта становится эстетически ценнее оттого, что природа увидена глазами ученого.

Лента интересна подлинностью этнографического материала: это люди в их настоящей обстановке.

Картина, видимо, долго будет служить пособием для познания Средней Азии, которая как раз сейчас находится в стадии изменения: киноаппарат успел зафиксировать еще не измененные человеком пустыни окраин Китая.

В картине хорошо продуманы события, которые переживает герой, но не показан душевный мир героя. Характер Пржевальского изображен бледно. Он дан готовым, осовременен. Образ героя не стал тем зерном, из которого вырастает произведение.

Русская географическая наука во многом создавалась людьми, связанными с революционным движением. В географии многое сделали декабристы.

Сам Пржевальский, конечно, не революционер, но его воспитывает Семенов-Тяншанский. Этот ученый — бывший петрашевец, друг Валиханова, друг Достоевского, человек, все время думающий о судьбе своего народа, — показан в фильме только наперсником Пржевальского и ходатаем по его делам.

Между тем то, что иногда неосновательно приписано Пржевальскому, могло быть совершенно реалистически раскрыто в образе Семенова-Тяншанского, отношение которого к народу, к истории сложнее отношения Пржевальского, содержательнее и ближе к нашему отношению.

* * *

Сценарий А. Абрамовой и Г. Рошаля «Римский-Корсаков» является произведением опытных авторов, развернувших в нем своеобразный театрализованный концерт.

Вещь начинается с репетиции оперы Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством». В либретто оперы кузнец Вакула получал от царицы черевички. Цензура запретила выводить на сцену царицу, и поэтому в опере кузнец получал черевички от Потемкина. Созданная цензорами ситуация оказалась еще более «крамольной»: получалось, что Потемкин бесконтрольно распоряжается гардеробом царицы...

Это столкновение композитора с цензурой, которое использовали сценаристы, реально: такой спор был. Но столкновение это не глубоко, оно мелочное. Это столкновение между черносотенцами и либералом.

Римский-Корсаков, будучи революционером в музыке, последовательно отстаивая реалистическую музыку, создавая ее теорию, подводя эту теорию под творчество «Могучей кучки», политически не был революционером.

В сценарии показан ученик Римского-Корсакова по фамилии Михайлов. Мне неизвестно историческое обоснование этого образа. В сценарии Михайлов как бы представительствует борьбу рабочего класса: он непосредственно связан с заводами и одновременно является музыкантом, учеником Римского-Корсакова.

Характера, целости человеческой натуры у Михайлова нет. Он только местоблюститель определенного политического положения, и поэтому он затемняет нам историческую обстановку, а не объясняет ее.

Крупный теоретик, Стасов очень много сделал для русского искусства, но и в нем

были элементы либерализма. Его фигура имеет свой внутренний конфликт, свою противоречивость, исторически обусловленную. Освобождать Стасова от этого конфликта, как это сделано в сценарии, не надо, потому что мы не сможем познать Стасова и припишем человеку одной эпохи свойства человека следующей эпохи.

Лучшее место в сценарии — показ «Снегурочки» и спор из-за исполнительницы. Различное актерское толкование двумя певицами одной и той же роли показано в сценарии чрезвычайно убедительно.

Показывая биографию великого человека, вряд ли мы должны идеализировать его семейную жизнь. В сценарии семейная жизнь Римского-Корсакова не столько убедительна и реалистична, сколько условна. Она никакая. В ее благополучии мы ничего не видим. Но мы знаем чеховские семьи, горьковские семьи, знаем беллетристику того времени. Семья предреволюционной эпохи имела свой конфликт, свои противоречия. Нельзя представлять буржуазную семью, как нечто вечное, всечеловеческое. В ней надо показывать определенный исторический момент и противоречия, свойственные именно этому моменту.

Последние произведения Римского-Корсакова чрезвычайно любопытны. «Кащей Бессмертный» и «Золотой петушок» включают в себя элементы оппозиционности; они имеют в истории искусства и революционное значение. Но видеть в уходе Римского-Корсакова из консерватории поступок не либерала, а революционера вряд ли правильно.

В одной фразе Стасова сказано: «Они вот Горького в крепость засадили, Льва Толстого анафеме предали, а вас уволили. Гордитесь, друг мой». Стасов, вероятно, так и говорил. Но все же эти три имени, эти три судьбы принципиально различны.

Интерес сценария в показе борьбы Римского-Корсакова с формализмом, за реализм, за торжество традиций «Могучей кучки». Но надо показать и то, чем он отличался от Мусоргского.

В качестве театрализованного концерта произведение Г. Рошаля и А. Абрамовой (если не говорить о бесхарактерном Михайлове) — профессионально. Но оно не вскрывает противоречий, которыми движется история.

Может быть, мы предъявляем требования неимоверные, но нам кажется, что советский биографический фильм — это фильм не только об истории, но и о философии.

Элементы такой философии были в сценарии М. Папавы «Павлов», в сценарии А. Довженко «Мичурин», частично в сценарии И. Савченко «Тарас Шевченко».

Биография великого человека заключает в себе зерна жизни людей будущего, потому что будущее рождается не внезапно.

Поэтому в биографии великого человека мы должны, учась у великой русской литературы, вскрывать конфликты, вскрывать черты будущего, вскрывать всю сложность времени.

Русские путешественники и землепроходцы были людьми сложной судьбы: Дежнев, Атласов ушли из родных сел «от скудности», от бедности; в их деятельности были и черты временные, характерные для той эпохи, были и черты близкие и понятные нам. Мы должны не закрывать эти противоречия, а раскрывать их в конфликте.

Дурная бесконфликтность коснулась и драматургии биографических фильмов.

Одной из черт великого русского искусства было то, что оно сближало себя с наукой. Об этом говорили и Белинский, и Добролюбов. За художественной работой Гоголя очень много научной подготовки.

Биографический фильм, являясь одним из разновидностей художественной кинематографии, связан с историей, как с наукой.

С искусством он связан через раскрытие характера героя средствами художественного образа.

Сценарий биографический не столько сценарий о событиях, сколько сценарий об истории человеческого характера, человеческой души.

Прошлое не исчезает. Мы достигаем будущего, подымаемся к нему, как бы стоя на плечах наших великих предшественников.

Искусство, закрепляя и анализируя предшествующее состояние человеческого духа, убыстряет созревание истинно-человеческого, коммунистического сознания.

Мы в биографических фильмах должны разъяснять, каким образом русский народ оказался вожаком человечества, должны показать, что из наследия прошлого нами принимается.

Судьбы гениев должны быть анализированы потому, что в них есть такие черты, которые широко развиваются и становятся типичными сейчас и станут обычными в людях эпохи коммунизма.

И. ЧЕКИН

ДИПЛОМ И ЖИЗНЬ

Произведения страстные и волнующие, герои жизненно достоверные, образы впечатляющие и убедительные — вот что должно было стоять в качестве достойных примеров перед молодыми сценаристами, выходящими на самостоятельный творческий путь.

Пора творческого совершеннолетия, более глубокого изучения жизни определяла последний год учебы и практики молодых драматургов сценарного факультета ВГИК.

Именно в пору этого последнего года руководство Института кинематографии должно было особенно внимательно и пытливо присматриваться к своим будущим выпускникам.

Творческие замыслы, реализуемые в плане предварительных набросков и эскизов сценария, должны были всесторонне и принципиально обсуждаться авторами совместно со своими руководителями.

Защита дипломного произведения на горячую и волнующую тему современности — большое событие в жизни будущего художника, которому сказано: ты правильно пошел по жизни — дороги́ тебе открыты!

Не случайно многие студенты, защищая свои дипломные работы, говорили о высокой требовательности и чувстве времени. Не случайно, рассказывая о жизненном пути своих героев, обосновывая их поступки, чувства и переживания, авторы сценариев ссылались на вдохновенно созданные образы Павлова и Шевченко, Семена Тутаринова и других любимых советским народом великих и рядовых патриотов своего отечества.

Дипломантам хотелось, чтобы созданные ими образы инженеров и ученых, великих деятелей и молодых новаторов прозвучали с неменьшей силой, чем названные нами выше образы, созданные писателями и режиссерами, постигшими кинематографическое мастерство.

Законное желание молодости!

Но правильно ли прошла для сдающих и защищающих свои дипломы вот эта самая пора возмужания, вхождения в жизнь?

Большинство дипломных работ молодых сценаристов последнего выпуска ВГИК посвящено современной советской действительности.

Герои сценариев — передовые люди нашего рабочего класса, колхозного крестьянства, советской интеллигенции, новаторы, ученые, студенческая и рабочая молодежь, суворовцы.

В сценариях, посвященных славным страницам прошлого русского народа, выдающимся деятелям его культуры, молодые авторы раскрывают исторические темы с четких и ясных позиций современника.

Такую задачу решали А. Жуков — автор сценария «Белинский», и выпускник режиссерского факультета Н. Фигуровский, написавший сценарий о Докучаеве. Литературный сценарий «Докучаев» (см. «Искусство кино» № 5 и 6) при всех своих частных недостатках свидетельствует о приходе в кинодраматургию молодого талантливого автора.

Цель нашей статьи — разобрать сценарии выпускников ВГИК, посвященные наиболее острым и ярким темам советской действительности, написанные ими в пору своего возмужания.

«ПОЛЕВОДЫ»

«...Низко пригнувшись, отец протискивается в перекосившуюся от ветхости дверь. Вслед за ним в комнату врываются клубы морозного пара. Струя ледяного воздуха заставляет тревожно метнуться желтый язычек пламени керосиновой коптилки.

Вихрастый паренек... читавший при свете этой коптилки, испуганно прикрывает книгу ладонями.

— Опять? — грозно спрашивает отец.

Грузно шагнув к столу, он вырывает книжку из рук сына и начинает размеренно бить его по голове, приговаривая:

— Сколько раз я тебе говорил: не читай, не читай...

Загораживаясь худеньким острым плечом, сын упрямо молчит, незаметно пряча за пазуху другую книжку.

— Не читай, не читай! — распаляясь, хрипло выкрикивает отец.

Клочья серой бумаги летят на пол после каждого удара...»

Это эпизод из детства смелого последователя Лысенко, знатного полевода Михаила Зверева. Он вспомнил суровую страницу своей детской жизни в знаменательный день: колхозники выдвинули Михаила Петровича кандидатом в депутаты Верховного Совета.

Дома, поздним вечером, смотрит колхозный ученый на старинные фотографии своих родителей, и вся его жизнь, год за годом, проходит перед ним.

Голод, нищета и унижение, зависимость бедной крестьянской семьи от сельского богатея Черданцева. Заветную мечту — посвятить себя науке — несет мальчик, а после юноша Миша Зверев через все преграды и испытания. О земле, агрономическом деле читает книжонки, те самые, которые вырывал у него в детстве отец, считая печатное слово грехом — «Умнее бога не будешь!..»

Под звуки пасхального перезвона, когда по селу неслись пьяные, охрипшие голоса, когда во всех избах пили и галдели, Михаил выехал в поле боронить. И гривы двух лошадок украсил красными лентами.

Появление Миши Зверева шумно приветствовала возбужденная, радостная молодежь, которая шла сегодня, в этот праздничный день, против старых предрассудков.

«Прокляни ты его, Прокофий Егорович, лиши своего родительского благословения» — науськивали Мишиного отца хмельные, сердитые люди — все те, кто принял приход советской власти, как угрозу своему «богатейству», наживе и обману.

«— Ты... Ты что сделал?

Михаил молчит насупившись.

Отец медленно подходит к нему. В полной тишине тревожно звякнула уздечкой испуганная лошадь.

— Ты что сделал? — повторяет Зверев.— По миру отца пустить хочешь? Без хлеба оставить?

— Будем с хлебом,— тихо отвечает сын».

И вот на том же поле осенью увидел отец, что сын победил. И молча перебирал старик заскорузлыми, негнущимися пальцами тяжелые колосья.

Смело идет по жизни Михаил Зверев.

Он встречается с Лысенко и Вильямсом, он настойчиво, как пытливый и упорный новатор, думает о небывалом сорте пшеницы.

И надолго запомнились Звереву слова Лысенко: «Мой совет — займитесь серьезно философией, материалистической диалектикой. Только она укажет вам верный путь к познанию законов природы, научит управлять ими».

Не без трудностей живет, учится и работает агроном и полевод Михаил Зверев, но победа остается за ним.

Собирая материал для своего дипломного сценария «Полеводы», студент ВГИК Г. Голубев близко столкнулся с жизнью своих будущих героев. Будучи корреспондентом журнала «Крестьянка», он побывал во многих колхозных хозяйствах, на опытных делянках, полевых участках.

Сценарий «Полеводы» жизненно достоверен, острые перипетии и столкновения, происходящие между героями, показывают сложный и трудный путь колхозного ученого, пришедшего к новым, большим открытиям. Он сталкивается со своими противниками не на заседаниях, не в служебных кабинетах, а непосредственно на своем опытном поле. Конфликт между морганистами и последователем Лысенко ставится в сценарии остро.

Автор хорошо чувствует и видит природу.

«Весна выдалась дружная. Потемнел и осел пропитанный водой снег. Бегут из-под сугробов ручьи, журчат, весело звенят,

шумят все громче и громче, сливаясь в широкие пенистые потоки.

И уже не журчит, а буйно ревет вешняя ледяная вода, падая с высоты в овраги и сбегая по уступам крупных берегов к реке.

Разлилась, вышла из берегов река. Стелется над мутной водой седой туман. Зябко подрагивая голыми ветвями, стоят посреди реки деревья — не река, море!

Уносит вода последний снег с полей. И вот уже пригретая весенним солнцем дымится на пригорках влажная черная земля. Пришла весна».

Молодому автору нужно учесть и ряд значительных недостатков, свойственных его дипломной работе.

Чрезмерная повествовательность зачастую мешает действенному развитию сюжета. Во многих эпизодах герои долго говорят о вещах и событиях, смысл которых ясен зрителю с первого же слова.

Трафаретным выглядит в сценарии образ кулака Черданцева. Он словно сошел с плаката двадцатых годов. Использование штампа в работе молодого автора вызывает чувство досады.

«Полеводы» — серьезное и обещающее начало. Тем взыскательнее и требовательнее должен относиться молодой автор к своей дальнейшей работе в кинодраматургии.

«ИНЖЕНЕРЫ»

Дипломный сценарий «Инженеры» К. Семенова вводит нас в атмосферу трудовых будней Приазовского машиностроительного завода.

Сверкают на солнце заводские цехи, их мерный шум сливается с умиротворяющим шорохом деревьев и настойчивым журчанием фонтанов.

Молодые инженеры Александр Тарасов и Арсений Фомин, направленные для работы на завод, впервые осматривают это мощное хозяйство.

«Они идут по бесконечному пролету механического цеха. По кузнечному цеху, в нагретом воздухе которого дрожат и расплываются очертания гигантов-молотов. По тихим, сверкающим никелем и лаком залам термического цеха токов высокой частоты. Они останавливаются у тысячетонного пресса ростом с четырехэтажный дом».

Здесь, в этом огромном и ошеломляющем молодых инженеров мире, творит главный конструктор завода Мишин. Инженеры знакомятся с ним.

Поставив своей главной задачей создание образов новаторов, передовиков технической мысли, автор попытался найти и конфликтные столкновения, которые могли бы придать произведению необходимую остроту.

Но здесь Семенову изменило чувство меры и художественного чутья. Отдав чрезмерную дань авторскому увлечению образом главного конструктора Мишина, человека большого и вдохновенного таланта, но тормозящего своим упорным недоверием к коллективу новаторские начинания молодых специалистов, Семенов впал в крайность.

Эпизоды, показывающие коллектив завода и молодых героев сценария, оказались значительно бледнее и слабее выписанными, чем те, в которых действует и «властвует» Мишин.

Образ директора завода Батырева занял всего лишь служебное положение.

Как неудачные иллюстрации выглядят в сценарии парторг и секретарь обкома.

Рабочая среда завода не нашла достойного и правдивого освещения. Она представлена в тусклых, незапоминающихся эпизодах так называемых массовок.

Дипломная работа Семенова «Инженеры» вызвала принципиальную дискуссию среди членов экзаменационной комиссии и студенческой молодежи института.

Правдиво ли показана Семеновым действительная обстановка завода?

Кто сильнее в сценарии: Александр Тарасов, молодой инженер Сталинской эпохи, технолог Журин — эти новаторы и дерзатели, или неверящий в их наступательный порыв главный конструктор Мишин?

Автор сценария дополнительно представил в экзаменационную комиссию письменную защиту некоторых своих героев. Он пишет: «У Мишина есть одно «драматическое заблуждение», которое и приводит к конфликту с коллективом: это оборотная сторона большого мастерства — недоверие к мастерству других (оно возникает очень часто там, где в коллективе не развернута самокритика, где воздух насыщен фимиамом)».

Разумеется, было бы неверным утверждать, что тип Мишина — это только плод досужего воображения молодого автора.

Есть в жизни такие Мишины. Но в сценарии Семенова Мишин занимает главенствующее место, а это является большим нарушением жизненной правды.

Автор оправдывает «лаконичность» директора завода Батырева на первый взгляд довольно убедительно: «Главной опасностью мне казалось превращение руководителя, директора, партийного наставника молодежи в няньку. Пока Тарасов стоит на партийных позициях, Батырев не вмешивается. Пока технологи успешно сражаются с Мишиным на техсовете, Батырев молчит. Он выступает только в переломные моменты, когда создается опасность неверных решений или ошибочных поступков».

Но убедительность доводов автора сводится на нет неубедительностью поступков его героев. Партийная позиция Тарасова или «успешное» сражение технологов с Мишиным выглядят в сценарии куда бледнее, чем доводы, ответы и расчеты главного конструктора.

Батырев оторван от многотысячного коллектива завода, он только лишь присутствует как иногда шумящее, иногда грозящее лицо, и не больше. Вот как он действует, вступая в «переломные моменты» жизни производства.

Директор завода спрашивает у инженера Тарасова: «Почему вы не доказали Мишину, что коллектив сможет это сделать? (речь идет о создании нового руля для дорожного комбайна).

— Он слушать не стал,— отвечает директору Тарасов.

— Правильно... доводов у вас не было.

— Мы с Журиным по ночам сидим — готовим довод: такую конструкцию, которая не потребует переделки соседних узлов.

— Вот вы и выдали вашу главную вину — кустарничество. Где десять конструкторов, зараженных вашей идеей? Почему к вам не подходят незнакомые люди с вопросом: ну, как дела идут? Вы что, в идее не уверены, раз боитесь ее на суд общественности вынести? Где статьи в газетах? Где горячие речи на собраниях?»

И далее: «Вот,— говорит директор,— я тут набросал план, что нужно сделать... статья в многотиражке... поднять вопрос на техсовете... словом,— он передает Александру бумажку: — Читать сами умеете—разберетесь.

— Спасибо, — растроганно говорит Александр, уже вставая.

— Из спасибо шубу не сошьешь, и руль оно не заменит.

— Шуми, — грозит директор, — а то я шуметь буду!»

К сожалению, по воле автора, директор завода Батырев только «шумит» в переломных моментах, связанных с жизнью производства.

А какой же выход из кризисного положения нашел автор для Батырева?

«Напряженно думая, директор ходит по своему домашнему кабинету. На столе, на креслах, прямо на ковре — книги. Директор подходит к одной из почти опустевших полок, берет журнал «Вестник машиностроения» за апрель 1949 г. и... швыряет его в кучу таких же журналов на ковре».

Далее директор ведет разговор с женой:

«— Мог бы в твоей хирургической практике случиться такой казус: вскрываешь брюшную полость, и, оказывается, внутренности больного расположены в неведомом тебе порядке.

— Это невозможно, Артем.

— Зарапортовался. Ну, допустим, в руках твоих перед операцией очутился неизвестный тебе инструмент.

— И это невозможно. Каждый инструмент изучен вдоль, поперек и наискось и буквально и в переносном смысле. Если появляется что-нибудь новое, мы буквально набрасываемся на литературу.

— Дальше ясно, — перебивает Артем Ильич, — а вот с твоим супругом такое произошло...

— Но ты администратор... у тебя столько дел.

— Никаких оправданий. Нехватает еще, чтобы я оправдывался.

— А тебя упрекнул кто-нибудь?

— Нехватает, чтобы упрекнули?! Я сидел и хлопал глазами, когда шла речь о новом руле... Мальчишки: Тарасов, Журин, Левашев — все, все знают! Девчонка Лена Мишина все знает, а я не знаю».

И далее:

«— Ведь я не один администратор на заводе, есть начальники цехов, мои заместители, руководители службы. У них тоже много работы, и они тоже могут отстать.

— Вот видишь, не ты один.

— Опять не так, — злится директор. — Нужно организовать семинар для руководящего состава завода. Приглашать про-

фессоров из Москвы, устраивать больше лекций. Ясно?

— Ясно, — отвечает Мария Петровна, — и нужно ужинать, уже второй час ночи».

Так вывел из кризисного положения автор сценария Семенов одного из своих героев — директора Батырева, подменяя жизненную достоверность такого рода легкомысленной перестройкой на ходу.

Мы сознательно подробно остановились на таком поверхностном раскрытии образа руководителя завода. Батыревы переходят из сценария в сценарий при одинаковости совершаемых поступков, при повторении такого рода переживаний. Декларируют, кричат, но не живут в сценарии.

Живет только Мишин. Если бы мы привели в статье ряд отрывков, в которых участвует главный конструктор, с его искрометной и меткой речью, с убедительностью его действия, еще нагляднее выявилась бы надуманность в изображении Семеновым заводского коллектива и руководства в сценарии «Инженеры».

* * *

При всей кажущейся остроте конфликта между главным конструктором Мишиным и инженерами на самом деле нарушена правда жизни, сценарий создает неверное представление о людях технической интеллигенции, о представителях рабочего класса.

К. Семенов обладает несомненными способностями кинодраматурга. Он находит интересные сюжетные ситуации в целом ряде эпизодов, но они не искупают главного недостатка в показе образа положительного героя нашего времени.

Подобным же недостатком страдает и дипломная работа студента Г. Блинова «Неделя», также посвященная жизни и делам одного завода.

Этот сценарий рассказывает о том, как завод, получивший особый заказ на выпуск сельскохозяйственных машин для стран народной демократии, переживает тяжелые дни: несколько десятков тракторов, выпущенных заводом до получения заказа, оказались производственным браком.

Нужно спасти честь заводской марки и сохранить заказ. Объявляется специальная неделя по ликвидации причин брака. Только в итоге этой «штурмовой недели» завод выходит из затруднительного положения.

Все эпизоды, связанные с обсуждением технических процессов, споры вокруг рационализаторских предложений носят сумбурный характер. В образе главного технолога Кобеца, который не может спокойно и толково разбираться в существующей обстановке, мы видим ворчливого и своенравного специалиста, ставшего уже стандартным типажом «производственных» сценариев.

Каждый из студентов, защищающих свою дипломную работу, говорил о конфликте, остроте драматических положений.

Но если эти положения надуманы, если некоторые конфликты оказываются только лишь плодом досужего измышления, сценарии теряют главное — жизненную достоверность.

СТУДЕНТЫ

Автор сценария «Большой университет» С. Улановский собирал материал для дипломной работы непосредственно среди студенческой молодежи, и на строительстве нового здания МГУ.

В сценарии выведено много героев. Одни вызывают чувство любопытства, к другим относишься настороженно, к третьим питаешь полное дружеское расположение. Это свидетельствует о несомненном умении автора правильно увидеть жизнь.

«И не думайте, что со сдачей экзаменов сессия ваша кончилась. Нет, теперь вас будут экзаменовать не профессоры, а сама жизнь. Она строгий профессор, а у нее вам держать главный экзамен».

Так говорит студенческой аудитории профессор Корнев в одном из начальных эпизодов сценария Улановского.

И это обращение звучит в дальнейшем как лейтмотив: герои сценария студенты Володя Лядов, Дима Савельев, молодой экскаваторщик Глеб Грачев, Сандро и Маша Анохина — все они держат экзамен у жизни.

Владимир Лядов помещает в газете фельетон, написанный им на ходу, со слов несерьезной девушки, секретаря бюро изобретательства Риты, и порочит доброе имя рабочего Глеба Грачева, участника стройки МГУ.

Фельетон напечатан в одной из городских газет. Некоторые товарищи, не зная подлинных событий, о которых сообщалось в фельетоне, видят в Лядове будущего

крупного литератора. Более близкие друзья Владимира иначе относятся к его поискам популярности.

Лядов боится общественного обсуждения своего поступка. Он закончил пьесу на тему о молодежи и ему не к лицу всякие общественные пересуды и толки. Ему очень нужно, чтобы профессор помог «устроить» пьесу. Он продолжает упорно отстаивать правдивость своего фельетона, называя рационализаторские предложения и изобретения Грачева «выдумкой».

Дима и Надя решили технически обосновать предложения Грачева и пригласили его к себе. Узнав об этом, Лядов пытается убедить друзей отказаться от этой встречи и даже готов побежать просить вахтера сказать, что никого нет дома.

Но Грачев пришел вместе со своим товарищем.

Лаконично, драматически насыщенно описывает автор сценария состояние Лядова, впервые увидевшего Грачева. Короткие реплики присутствующих, растерявшийся Володя.

Грачев, не знающий в лицо автора фельетона, подходит к нему, протягивает руку: «Грачев».

«— Володя.

Надя громко сказала:

— Лядов.

Все обернулись к нему, никто не произнес ни слова.

Глеб переспросил:

— Владимир Лядов?

Вася усмехнулся, подошел к окну, посмотрел вниз на улицу. Высоко.

И опять наступила неловкая пауза. Все смотрят на Володю. Он засуетился, взял что-то со стола, смущенно пробормотал:

— Извините, но я, к сожалению, должен... — и быстро вышел, почти выбежал из комнаты».

Улановский все глубже разрабатывает линию дальнейшего поведения Лядова, по существу вступившего в конфликт со всем студенческим коллективом, и показывает всю серьезность последствий допущенной Лядовым ошибки.

Молодой автор мог пойти по проторенному пути и показать, как коллектив отворачивается от товарища, совершившего плохой поступок, а тот остается в одиночестве, мучается, затем «пересматривает» свое мировоззрение и перестраивается на ходу. Улановский выбирает более сложный, но, как нам кажется, и более убедительный путь.

Мы чувствуем, что товарищи Лядова готовы ему помочь, что он для каждого из них остается тем же близким другом, с которым вместе они выходят в жизнь из стен университета. Но вместе с тем они пытаются добиться от него признания ошибок, отказа от дурного и порочного «ячества» и карьеризма. Коллектив ведет последовательную и принципиальную борьбу в дружеских беседах, на стройке, в университете за воспитание Лядова, но ложное самолюбие долго не дает возможности Лядову сделать этот необходимый в жизни шаг.

Пьеса, написанная Лядовым, столь же порочна и неверна, как и поведение ее автора. Лядов осознает это.

Жизнь Димы Савельева, самого близкого товарища Лядова, тоже работающего в газете, основана на иных принципах. Это упорный труд, вдохновенное творчество. Дима вторгается в самую гущу жизни, берет материал из близкого общения с людьми.

Он запомнил напутственные слова профессора: «Каждый ваш шаг в жизни, каждая встреча с людьми, каждое решение, каждая строчка в газете будут экзаменом вашему умению, вашей добросовестности, вашей принципиальности».

И именно так понимает свое назначение Савельев.

Автор сценария «Большой университет» показывает, как Глеб Грачев и все молодые рабочие неразрывно связаны с трудом и вдохновенно любят свое дело, свою профессию. Строительство Московского государственного университета становится для них делом доблести и геройства, трудовым подвигом жизни.

Построен университет. «На ступеньках главного входа у высоких мраморных колонн, обратив лица к восходу, стоят, обнявшись, юноши и девушки — герои сценария. Они поют гордую песню о счастье быть молодым, встречать солнце и чувствовать руку друга в своей руке. Это песня первого поколения людей коммунизма, хозяев будущего. Она звучит, как гимн, как клятва...»

Над Москвой, над страной восходит солнце.

«Большой тебе жизни, товарищ!»

Этим обращением автора и героев к Гра-

чеву — молодому рабочему, строившему университет, а теперь пришедшему учиться, — заканчивается сценарий Улановского.

Автору нужно еще немало поработать над языком своих героев. Лядов и Савельев наделены индивидуальными чертами характера, и это ощущается в их языке: Лядов выражается выспренно, Савельев — лаконично. А Грачев, Надя, Маша, Вася и Борис употребляют почти одинаковые, невыразительные слова, что делает их чрезмерно похожими друг на друга.

Мы можем предъявить Улановскому немало и других критических замечаний. Перегружая сценарий подробностями личных переживаний Владимира Лядова, он недостаточно раскрыл историю перехода Глеба Грачева со стройки университета на студенческую скамью. Есть в сценарии излишняя литературная «красивость» в описании Москвы и строительства университета.

Но положительные достоинства сценария, его жизненная достоверность позволяют думать, что автор в силах преодолеть указанные недостатки и значительно улучшить свое произведение.

«ДОРОГА»

«Мелькнул белый лист бумаги на щитке, мелькнула и прогнала улыбку неприятная новость. Молодцов — прогульщик!

— Обозвать человека можно, — угрюмо говорит Коля Молодцов, — обозвать можно по-всякому.

— Ну, а кто ты есть? — спрашивает отец...

— Вы кричать начали, — сухо замечает Коля.

— Пускай! Дай высказать! Быстрый ты стал нынче, Николай. Терпенья в тебе никакого. И дисциплины. И моду взял нехорошую: чуть чего постиг — бросил. Седьмой класс постиг — бросил. С женой год пожил — бросил. Постиг! Теперь вот машину!

— Слышите, папа, не надо... — губы у Николая дрожат и звенит голос. Он резко поворачивается и, расталкивая прохожих, идет прочь.

— Судить тебя, разгильдяя, — несется ему вслед».

Так начинается сценарий «Дорога», написанный студентом А. Розиным и посвященный молодежи железнодорожного транспорта. Убедительная и сильная завязка. Младший Молодцов, обиженный тем, будто его способностей и роста никто не замечает, не вышел на работу, и маневровый паровоз простоял три часа на путях.

Конфликт между отцом и сыном выносится на народ. Здесь играют роль не личная обида и самолюбие, а государственная заинтересованность старого машиниста Молодцова в безотказной работе транспорта.

В «Дороге» главные действующие лица живут в состоянии вечного беспокойства. Но это особое, творческое беспокойство новаторов. Таков диспетчер Женя Сазонов, давно считающий устаревшим график движения на их дороге, такова жизнерадостная девушка-машинист Саша, таков и сам Николай Молодцов, работающий с успехом над особым изобретением.

В темпе развертывается все действие сценария «Дорога», в четком темпе трудового дня. Поэтому особенно убедительно выглядит в сценарии отставший от общего ритма жизни начальник дороги полковник Бурцев.

Эпизоды в диспетчерской, на железнодорожных путях, на узле дороги, сцены встречи молодежи в комсомольской организации, осознания Бурцевым порочности установленного им порядка, победы молодых новаторов и трудовых подвигов старого машиниста Молодцова написаны правдиво, ярко и свидетельствуют о хорошем понимании А. Розиным нашей действительности.

Автор не сглаживает трудностей, не уменьшает сложностей борьбы, столкновений, конфликтов. Тем убедительнее звучит радость удачи, тем яснее обрисовывается почетная дорога молодых новаторов.

Основные герои сценария «Дорога» наделены яркими мыслями. Их рассуждения о жизни, о будущем интересны, искренни. Мечты Сазонова, Саши поэтичны и красивы. Энтузиасты труда, молодые новаторы, передовая молодежь транспорта очень увлекательно и разнообразно выписаны автором.

Комсомольская молодежь предстает пред нами цельная в своих порывах, светлая и честная в своих чувствах.

«...И опять только снег вихрится за поездом.

— Хорошая это штука — дорога! — говорит Николай Молодцов.

— О!—откликается Саша.—Знаешь, как сказал поэт? Поэт сказал:

Идешь, поешь, подъем берешь,
И солнце твой попутчик.
Привал хорош, ночлег хорош,
Но все ж дорога — лучше!»

Если Розин, наблюдательный и остроумный автор, хорошо видящий жизнь, чувствующий своих героев, избавится в своей творческой работе от некоторого налета дешевой словесной «красивости», цельность и стройность его «Дороги» выиграет.

Влюбленный в своих основных героев, Розин забывает о необходимости столь же тщательно выписывать характеры и черты второстепенных персонажей. А ведь и они — соратники и друзья Молодцова, Сазонова, Саши — это тот же зеленый лес молодости, о котором и написал свою дипломную работу Розин.

«ДИМИТРОВГРАДЦЫ»

Среди выпускников сценарного отделения находился и представитель Болгарской Народной Республики студент Бурян Энчев. Защищая свою дипломную работу сценарий «Димитровградцы», Энчев рассказывал о героических трудовых буднях Болгарской Народной Республики, о ее строителях, создающих город вдохновенной мечты, Димитровград.

Ярко и темпераментно написан сценарий Энчева. Молодому автору удалось разрешить самую трудную задачу — создать полнокровные, запоминающиеся образы строителей города, сынов и дочерей болгарского народа.

Данко и Невена, Савва и Пенка, горячие и искренние в своих делах, беззаветно любящие свою родину и труд, олицетворяют в сценарии молодое поколение республики.

В народных сценах—сила сценария «Димитровградцы».

Вот приезжают люди на строительство Димитровграда в тот день, когда внезапно приходит всех потрясающая весть о смерти Димитрова.

«С поездов сходят сотни людей с деревянными чемоданчиками, с вещевыми мешками за спиной, с пилами и топорами — простые рабочие и опытные мастера. Сходят с вагонов четырех поездов, прибывших с четырех концов Болгарии, и сразу вливаются в толпу на площади перед вокзалом.

На трибуну поднимается мастер Райко и обращается к людям: «Есть такое предание в народе, мы, строители, хорошо его знаем. Стройка, говорят, прочной бывает, если человеческую тень в основах замуруют. Так вот, тень великого человека легла в фундаменте нашего города, потому и стены Димитровграда будут такие, что никакая сила не сможет их разрушить: на них написано имя Димитрова... Только не надо было покидать нас так рано, товарищ Димитров.

Глубокая народная скорбь заливает площадь, на тысячах лиц и слезы, и твердость, и вера в будущее.

И Черное море бурно в этот день, с грохотом и стоном разбиваются волны о берег и пристань города Бургасса. Шумит и стонет Черное море».

Яркими, сильными красками рисует Бурян Энчев болгарских крестьян и рабочих, идущих с именем Димитрова строить новый город. Они сметают со своего пути врагов, пытающихся остановить их грозное трудовое движение.

Работники молодой болгарской кинематографии на основе сценария «Димитровградцы» имеют возможность создать волнующий фильм о трудовом вдохновении героев, строящих новую жизнь, крепящих великое дело мира и дружбы народов.

***

Ознакомление с дипломными работами молодых студентов дает возможность сделать некоторые выводы о системе подготовки и воспитания студентов сценарного отделения.

Руководство ВГИК и руководители кафедр не уделяли достаточного внимания предварительной работе студентов над сценариями и тематическими замыслами.

Чувствуется спешка в предварительных обсуждениях дипломных сценариев. Видимо, руководители кафедр без должной требовательности подходили к сырым и незавершенным работам. Защищая свою дипломную работу, посвященную текстильщицам, студентка А. Осокина сама заявила государственной экзаменационной комиссии, что она считает свою работу незаконченной, незавершенной.

Руководители дипломников, совершенно правильно ориентируя сценаристов на создание кинопроизведений, посвященных волнующим темам нашей действительности,

мало уделяли внимания процессу завершения этой работы.

Последний выпуск ВГИК по сценарному факультету является значительным пополнением авторских кадров советской кинодраматургии. В составе ныне действующего отряда киносценаристов, разрабатывающих передовые темы современности, мы должны увидеть и этих названных нами молодых авторов. Их первые шаги отмечены и удачами и неудачами, но пора возмужания не обходится без промахов. Наряду с творческими радостями приходится переживать и печали.

Ошибки Семенова будут преодолены автором в его следующем произведении, умение видеть и наблюдать еще более окрепнет у Голубева и Розина. Поверхностное восприятие действительности изживется у Блинова. Сумеет более зримо и доказательно повести по жизни своих героев Улановский.

Все они, как названные, так и не перечисленные в этой статье молодые драматурги, стоят на открытой дороге своих еще не осуществленных мечтаний и надежд, выходящих за пределы дипломных сценариев. Это мечты показать в своих произведениях таких творцов и героев, которые стали бы любимы и близки нашему великому народу.

Все сценарные отделы наших студий должны помочь молодым авторам претворить эти мечты в действительность.

В. КАЗАНСКАЯ

Золотое яблоки

Кара-Кумы — «Черные пески».

Цепи барханов уходят до самого горизонта. Жарко. Знойная земля безжизненно застыла под палящим солнцем. Раскаленный воздух зыблется и дрожит. Вокруг ни единого деревца. Кажется, что нет и не может быть здесь ничего живого.

Тихо. Лишь медленно осыпается песок по склонам барханов.

Внезапно тишину пустыни нарушает рев моторов.

На берегу высохшего русла древнего Узбоя вытянулась вереница остановившихся автомашин. Двойные колеса головной машины, буксуя, разбрасывают в стороны искрящийся на солнце песок. Окружившие машину люди — загорелые шоферы, высокий солидный человек в белом кителе с орденской колодкой, мужчина в широкополой соломенной шляпе, повидимому геолог, юноша в очках и пристроившийся у заднего колеса старичок в пенсне и панаме — дружным усилием пытаются вырвать из песчаного плена машину.

— Раз, два — взяли! Еще разик! — упершись плечом в борт машины, командует солидный человек в кителе.

Мотор взвыл и оборвался на высокой ноте. Машина покачнулась, но с места не сдвинулась.

— Саксаул под передние колеса!

У походной радиостанции молодой радист в наушниках тщетно пытается поймать нужную волну:

— База номер три! База номер три! База номер три. — Он облизывает пересохшие губы и охрипшим голосом продолжает: — База номер три... Перехожу на прием.

В эфире раздается треск, музыка, обрывки разговоров:

— Говорит Волго-Дон... Первая стройка коммунизма вступает в строй. Донская вода прибывает на глазах. Мощными потоками она вырывается из башни насосной станции... Земля, Земля, Земля. Говорит Енисей. Научно-изыскательская партия номер десять закончила работу. Вы поняли меня? Повторите.

Радист. База номер три... (Радостно.) База? (Разочарованно.) Опять Алтай. Из Кара-Кумов, дорогой товарищ Алтай. Ну да, экспедиция. Да, да, по трассе канала. С базой, понимаешь, не свяжусь битый час. Вода кончилась, за глоток, кажется, жизнь бы отдал. База номер три. База...

К нему торопливо подходит старичок в панаме и пенсне:

— Ну что?

Радист. Как сквозь землю провалились, Андрей Петрович! Ни ответа, ни привета. База номер три...

Андрей Петрович. Коля, голубчик, постарайся связаться, я на самолет должен успеть. Боюсь опоздать к цветению цитрусов.

Радист. Понимаю, профессор, сочувствую, но видите... охрип уже... База номер три.

Андрей Петрович возвращается к машине и снова берется за колесо:

— Опаздываю к цветению, товарищи! Опаздываю!

Из радиатора забуксовавшей машины доносится бульканье и шипенье. Шофер вынимает пробку, из радиатора вырывается столб пара.

— Кипит! Воды бы, Леонид Егорович, хоть ведерко, — говорит он человеку в кителе.

Леонид Егорович. Ведерко! Тут мечта об одном глотке. Какая ерунда! Пройти всю пустыню по таким пескам и завязнуть в десяти километрах от базы! И проводников нет как нет. — Приставив к глазам бинокль, он смотрит вдаль: — Не иначе, что-нибудь случилось.

Шофер. Вся надежда теперь на них.

Леонид Егорович. Надежда, можно сказать, ненадежная, в эту ночь могло засыпать колодцы.

— Они, наверное, сбились со следа, — говорит юноша в очках.

Геолог. Ну, нет! Туркмен никогда не заблудится в песках.

Андрей Петрович. Вот не везет, так не везет! Опоздать к цветению для селекционера — это значит потерять целый год! — Он вглядывается вдаль, протирая пенсне, и вдруг радостно говорит: — Не расти здесь золотым яблокам, если это не Мурат!

Размашисто шагая, к машинам приближается двугорбый «корабль пустыни». На спине он несет черноглазого туркменского мальчика лет тринадцати в высокой бараньей папахе. На боках верблюда покачиваются два связанных тяжелых бочонка.

— Вода! Вода! Качать Мурата! — радостно встречают члены экспедиции мальчика.

Приложив руку к папахе, сверкая зубами, Мурат весело рапортует Леониду Егоровичу:

— Товарищ начальник, приказ выполнил!

Леонид Егорович. Молодец, Мурат! Спасибо. А где отец?

Мурат. Поехал вперед, караванную тропу смотрит.

Заставив лечь верблюда, он сходит на землю и снимает бочонки с водой.

Наполняются водой кружки и котелки членов экспедиции.

Шофер льет воду в радиатор забуксовавшей машины.

Жадно пьют люди. Повеселели их лица.

Геолог. Ну, следопыт, за географию пятерку тебе с плюсом и аттестат с золотой медалью!

Шофер пьет, причмокивая:

— Хороший ты, Мурат, человек! Герой! Что смеешься? Правду говорю!

Андрей Петрович. Герой, герой!

Снова взревел мотор, и под дружный крик людей машина выкарабкалась из углубления в песке. Андрей Петрович, толкавший машину вместе с другими, замечает вдруг у заднего колеса куст травы, пышная и сочная зелень которого кажется необычной среди мертвых песков пустыни. Опустившись на корточки, Андрей Петрович с увлечением изучает растение, начинает его выкапывать.

Радист (радостно). База номер три? Отвечайте, отвечайте. Слы-

шу. Хорошо вас слышу. Прием. Леонид Егорович! Самолет с водой уже на старте, — говорит он подошедшему начальнику экспедиции.

Леонид Егорович. Не надо! Скажи, теперь дойдем. Воды хватит.

К нему подъезжает на небольшой сильной лошадке пожилой туркмен в полосатом халате и папахе.

Леонид Егорович. Как дальше дорога, Мухаммед-ага?

— Дальше хорошая дорога, начальник. Машины пройдут легко, — отвечает Мухаммед и сходит на землю.

Андрей Петрович с энтузиазмом откапывает гигантский корень растения. Он вынул из песка несколько метров его, но до конца еще не добрался.

Леонид Егорович расстегивает планшет, вынимает карту местности и обращается к проводнику:

— Итак, последнее наше совещание? Сейчас сворачиваем направо...

Мухаммед (усмехнувшись). Налево, начальник.

Леонид Егорович. Как налево?! Нет, дорогой Мухаммед-ага, на этот раз не могу с вами согласиться. Я хорошо помню, что мы шли отсюда. Так ведь?

Мухаммед (улыбаясь). Ну, так.

Леонид Егорович. Почему же налево?

Мухаммед. Аул налево.

Леонид Егорович. Ваш аул?

Мухаммед. Да.

Леонид Егорович. Почему же мы должны ехать в аул, когда нам нужно на базу и на аэродром?

Мухаммед становится серьезным:

— Председатель сказал: «Без гостей, Мухаммед, не приходи». Колхоз просит экспедицию заехать в аул. Большой той будет. Народ ждет вас, хочет знать все о канале.

Леонид Егорович (улыбаясь). Ах, вот в чем дело? Как, товарищи, заедем? — обращается он к окружившим их членам экспедиции.

Шофер. А как же, Леонид Егорович! Раз приглашают, надо заехать.

— Заедем! — дружно поддерживают его остальные.

Леонид Егорович. Вот только как быть с Андреем Петровичем. Ведь он торопится на самолет. Андрей Петрович!

Андрей Петрович увлеченно откапывает корень растения и, не слышав этого разговора, обращается к своим сотрудникам:

— Товарищи, не хотите ли взглянуть? Прошу сюда на минутку.

Все подходят к нему и с интересом рассматривают корень растения.

Леонид Егорович. Ого! Это же целая машина, а не корень!

Шофер. Водопровод!

Андрей Петрович. Именно водопровод. Это селин.

Мухаммед. Самый живучий корень пустыни.

Геолог. Сколько же метров в этом корешке?

Андрей Петрович. Бывает до десяти метров. Сейчас увидим. Минутку терпения. Посторонитесь, товарищи.

Мурат бросается ему на помощь, быстро отыскивает конец корня и протягивает ученому.

Андрей Петрович ласково треплет мальчика по плечу:

— Спасибо, Мурат. И что интересно, товарищи, корень по всей своей гигантской длине упакован в трубку из песка, склеенного соками растения. Трубка сохраняет влагу. Замечательно!

Ш о ф е р. Я вам про что и говорю, профессор. Глядите, как приспособляется в пустыне всякая травинка. А вы хотите заставить расти здесь апельсины! Пускай там маслины, финик, инжир, гранат... еще туда-сюда, допускаю. Но апельсины?! Это штука нежная. Разве они выдержат такую жару? Тут вон яйца положишь в песок, через пять минут готовы, подавай на стол. Пускай по специальности я не ботаник, а шофер, но в этом деле немножко развит и кое-что читал.

А н д р е й П е т р о в и ч. Дорогой Иван Иваныч! Понимаю ваши сомнения! Ведь я тоже колебался, потому и приехал сюда. Но теперь вижу, ничего невозможного в этом нет. Почвы здесь, представьте, неплохие. Воды будет много, и такой корень, — он потрясает корнем селина, — станет ненужным. Думаю, что со временем мы сдадим его в музей. Зимние морозы — вот единственная помеха, и помеха серьезная!

Ш о ф е р. Ох, батюшки! Еще и морозы? Ну, нет, Андрей Петрович, как хотите, я в это дело не верю. При всем моем уважении к вам, говорю — пустая затея. Не будет апельсин здесь расти.

Мурат, взволнованно слушавший этот спор, внезапно вмешивается в него горячо и страстно:

— Неправда! Будет расти!

Все оборачиваются к нему.

А н д р е й П е т р о в и ч (улыбаясь). Хоть один защитник у меня нашелся. Ну-с, а ты почему так думаешь?

Мурат потупился, смущенный всеобщим вниманием:

— У меня растет... апельсин... второй год.

А н д р е й П е т р о в и ч. Апельсин? Ты уверен, что апельсин?

М у х а м м е д (равнодушно). Апельсин. Караван-баши привез ему в прошлом году из Сухуми. Только какой толк будет?

А н д р е й П е т р о в и ч. Да как же ты молчал до сих пор?

М у р а т. Зачем хвастать...

А н д р е й П е т р о в и ч. Как он у тебя растет, в открытом грунте?

М у р а т. Да.

— На зиму укрываешь?

— Прошлую зиму укрывал, а в эту нет.

А н д р е й П е т р о в и ч. Ну? Жив?

М у р а т. Да. Только немного листьев потерял.

А н д р е й П е т р о в и ч. Это нехорошо.

М у х а м м е д. Зима была холодная. Я боялся за колхозный сад. Много деревьев укрыл. Ему говорил: «Укрой, замерзнет». «Нет, — говорит, — пускай мороз покажет, на что он годится».

А н д р е й П е т р о в и ч. Товарищи, мне необходимо увидеть апельсин Мурата во что бы то ни стало! Я прошу заехать в аул. Леонид Егорович, войдите в мое положение! Экспедиция закончена, это немного отнимет времени... Я думаю, что мы даже успеем сегодня на самолет.

Л е о н и д Е г о р о в и ч (улыбаясь). Так ведь мы все уже решили ехать в аул и ждем только вашего согласия.

Небольшой оазис, затерявшийся в песках.

Осел неторопливо движется вокруг колодца, вращая большое колесо с прикрепленными к нему кувшинами. Мутная густая вода льется в каменный желоб и растекается по канавкам между деревьями небольшого сада.

У широкой полосы невысоких растений, среди которых стоит шест с надписью: «Саженцы для Туркменского канала», столпились туркменские ребята в пестрой национальной одежде. Они чем-то обеспокоены. Смуглый мальчик в тюбетейке, показывая на небольшое деревце, на голых ветках которого держится только один желтый лист, говорит:

— Апельсин Мурата засох.

Пухленькая девочка в остроконечной тюбетейке, из-под которой выбегают многочисленные черные косички, горячо протестует.

— Нет, нет, нет! Он не засох! Мурат говорил, что апельсин не скоро просыпается после зимы и цветет позже всех деревьев. Он спит... — говорит она шепотом, словно боясь разбудить дерево.

— Нет, Майса, апельсин не спит...

Как бы в подтверждение этих слов последний лист деревца оторвался и, плавно кружась, опустился на землю.

— Видишь, он потерял свой последний лист.

Майса (горестно). Вижу... Что скажет теперь Мурат? Это мы виноваты... И ты, Гуйч, и ты, Ходжа, и я.

— Приехали! Приехали! — с радостными криками несутся малыши по аулу, разгоняя индюшек.

Андрей Петрович и Мухаммед идут по саду. За ними неотступно следует орава мальчишек, возглавляемая Муратом. Ребята несут фотоаппарат, гербарную папку, большую лупу Андрея Петровича и с интересом прислушиваются к разговору взрослых.

Показывая на осла, вращающего колесо колодца, Мухаммед говорит:

— Доживает свой век старый колодец. Большая вода придет, осел отдыхать будет.

Он подводит Андрея Петровича к пышному красивому дереву:

— Смотри, Андрей Петрович, и скажи правду, где ты еще видел такую сливу? Сладкая, душистая. Как куснешь — так уснешь, как проглотишь — еще захочешь!

Андрей Петрович осматривает дерево:

— Так, так, так... Интересная разновидность мичуринской сливы и в отличном состоянии. Придется взять черенков.

Они подходят к грядке, у которой стоят Майса, Гуйч, Ходжа и другие ребята.

Мухаммед. Наши юные мичуринцы — гордость колхоза.

— Здравствуйте! Селям алейкум! — здороваются дети.

Андрей Петрович. Пламенный пионерский привет! — Он читает вслух надпись: — «Саженцы для Туркменского канала». Как приятно это видеть. Молодцы! Ну, Мурат, показывай свой апельсин.

Мурат выходит вперед:

— Здесь, Андрей Петрович. Смотрите.

Майса, Гуйч и Ходжа в замешательстве. Они закрыли собой деревце и не решаются расступиться.

Мурат (нетерпеливо). Пустите, ребята.

Ребята расступились.

Мурат. Вот! — и он осекся. — Засох? Эх, вы... как же вы? — говорит он с укором, и глаза его наполняются слезами.

Присев на корточки, Андрей Петрович рассматривает растение. Он похож сейчас на врача, устанавливающего диагноз болезни. Сняв очки и протирая их, он говорит:

— Нет, дорогие мои коллеги, вы здесь ни в чем неповинны. Мороз убил нежное растение. Апельсин был привезен сюда деревцем?

Мурат. Да.

Андрей Петрович. В этом ваша главная ошибка. Нужно выращивать свой местный сорт из семячка, как учил Иван Владимирович Мичурин. Кроме этого, нужен особый уход, агротехника. А главное, не надо падать духом. Верить нужно! Я верю, что мы с вами заставим

расти здесь золотые яблочки. — С этими словами он ласково обнимает самых юных мичуринцев.

— Золотые? — переспрашивает кто-то из ребят.

— Почему золотые?

— Какие золотые?

Андрей Петрович. Такие... именно не простые, а золотые.

Шестилетний карапуз с хитроватыми, чуть раскосыми глазами говорит:

— Если они из золота, то как же их едят? Золото — железное.

Все смеются:

— Ай хитрый Комек!

Андрей Петрович проводит рукой по голове малыша:

— Нет, Комек, эти яблоки все едят и зубов не ломают. И все-таки они золотые! Вы любите сказки?

Малыши кивают головами, но ребята постарше смущенно улыбаются:

— Это для маленьких... Они любят.

Андрей Петрович. Ну, нет! Вы неправы. Я вот немножко старше вас, однако, признаюсь, очень люблю сказки.

Ребята смеются.

Андрей Петрович. Да, да, люблю и не стыжусь этого... особенно одну, которую в детстве мне рассказывала моя бабушка. Это сказка о жар-птице и садах с золотыми яблоками. Золотые яблоки, ребятки, ведь это апельсины, мандарины и лимоны, составляющие род цитрусовых. В сказке человек мечтает о том, чего он еще не может сделать, но к чему стремится.

Мурат сидит у своего погибшего деревца унылый и подавленный.

Андрей Петрович. Не падай духом, Мурат. У кого большая мечта, тот добьется своего. Нужно только учиться. Тебе надо побывать в настоящем цитрусовом саду. Я с удовольствием взял бы тебя с собой на Черное море, если бы это было возможно...

Мурат поднимается взволнованный, с горящими глазами:

— Возьмите, Андрей Петрович! Возьмите, а? Отец, отпусти меня!

Мухаммед. Куда ты поедешь, мой ягненок? Ты еще мал.

Мурат (обиженно). Мне тринадцать лет! Разве я не нахожу любой след в песках, дорогу по звездам и хуже других скачу на коне?

Андрей Петрович. А в самом деле, Мухаммед, отпустите его со мной.

Мухаммед (удивленно). Зачем, Андрей Петрович?

Андрей Петрович. Привезет золотых яблок, познакомится с моими юннатами, поучится, посмотрит наши сады, море, горы. К тому же я к нему так привязался, что жаль расставаться.

Мурат. Отпусти, отец!

Мухаммед. Надо знать приличие, сын мой.

Пристыженный Мурат отвернулся и зашагал прочь.

Андрей Петрович ласково смотрит ему вслед:

— Хороший мальчуган.

Мухаммед (с гордостью). Джигит! Упрямая голова, что задумает — сделает. Хочется ему поехать, поучиться у вас.

Андрей Петрович. Нет, в самом деле! Отпустите его!

Мухаммед. Неудобно, Андрей Петрович... И вам лишнее беспокойство.

Андрей Петрович. Беспокойства никакого. Наоборот. Я очень люблю ребят. У меня в доме их всегда полно — и чужих, и свои внуки каждое лето приезжают гостить. Ну, решайте!

М у х а м м е д. Что же, Андрей Петрович... если так... Надо только посоветоваться с семьей.

Ковровая мастерская, полная света и воздуха. На свеже выбеленных стенах прыгают яркие солнечные зайчики. Девочки-туркменки кончают ткать ковер. Они поют, будто вплетая светлую радостную мелодию песни в узор ковра.

В открытом окне появляется Майса в своей сверкающей тюбетейке и взволнованно сообщает:

— Мурат уезжает на Черное море!

Песня оборвалась.

— Мурат?

— На Черное море?

— Ты правду говоришь, Майса?

М а й с а. Честное пионерское!

— А зачем он туда едет?

М а й с а. За золотыми яблоками!

К аулсовету на велосипеде подкатил веселый почтальон. Передавая корреспонденцию старому счетоводу в очках, он говорит:

— Слыхал, ата? Наш Мурат уезжает на Черное море.

С ч е т о в о д. На Черное море? Зачем он туда едет?

Почтальон уже мчится дальше и, оглянувшись, кричит издали:

— За золотыми яблоками!

Счетовод, улыбаясь, качает головой.

Под скупой тенью саксаулов, на коврах, уставленных блюдами с пловом, бараниной и пиалами с вином, среди колхозников по-туркменски сидят члены экспедиции. Два мальчика держат большую карту Кара-Кумов. Леонид Егорович, показывая по карте, говорит:

— От верхней плотины у Нукуса бросаем мы амударьинские воды в наступление на пески. Там, где лежит сейчас сухое русло Узбоя, где стакан пресной воды считается роскошью, будут разноситься гудки пароходов. Через турбины гидростанции в районе Дехча вода потечет по низовьям Узбоя. Здесь канал пересечет земли вашего колхоза.

Колхозники аплодируют.

Девочки, которых мы видели в ковровой мастерской, торжественно преподносят начальнику экспедиции ковер, вытканный их руками. На ковре изображен будущий канал, окруженный зеленью садов и лесов. Маленькая девочка выходит вперед и, поклонившись, говорит:

— Дорогие гости! Передайте наш маленький подарок товарищу Сталину.

Седобородые старцы одобрительно кивают головами.

Леонид Егорович берет девочку на руки:

— Ковер передадим обязательно. А как тебя зовут?

Д е в о ч к а. Джерен.

Машины экспедиции готовы тронуться в путь. Весь аул вышел провожать дорогих гостей.

У последней машины стоит Андрей Петрович, Мурат в новом праздничном халате и пушистой белой папахе, с ковровой сумкой в руках, и вся его многочисленная семья: отец, мать, деды, прадеды, бабушки, братья и сестры.

Мухаммед обращается к Андрею Петровичу:

— Всей семьей решили: пусть едет мальчишка.

Седые деды и прадеды Мурата, две бабушки и остальные члены

семьи кивают головами и улыбаются в знак полного доверия к Андрею Петровичу.

Мухаммед. С тобой без страха отпускаю сына. Будь здоров, джан! Пусть прибудет твоя сила, пусть долгой будет твоя жизнь!

Андрей Петрович. До свидания, Мухаммед-ага! До свидания, товарищи! За Мурата не беспокойтесь.

Все крепко жмут руку Андрея Петровича.

Мурат отдает последние распоряжения юннатам:

— Каждый день, как взойдет луна, поливайте саженцы для канала. Майса, смотри лучше за хурмой. Гуйч, все, что здесь написано, — он протягивает ему тетрадку, — сделать! Приеду — проверю.

Гуйч. Все будет сделано, Мурат.

Высокая темноволосая женщина — мать Мурата — последний раз обнимает сына, поправляет на нем одежду, украдкой вытирает слезы. Мурат освобождается из ее объятий, торопится поскорее сесть в машину, но теперь отец окликает его:

— Мурат, поди сюда. Ближе, ближе. (Строго.) Ты едешь в семью большого ученого, помни это. Веди себя, как следует джигиту и пионеру. Будь скромен и послушен. У тебя есть носовой платок?

Мурат. Есть.

— Покажи.

Мурат показывает ему белоснежный носовой платок. Мухаммед доволен.

— Якши! Теперь иди! — он легонько отталкивает от себя сына.

Колонна автомашин трогается. Народ идет за машинами. Все машут руками.

Ватага мальчишек не отстает от машины, в которой сидит счастливый сияющий Мурат.

— Мурат, привези золотых яблок!

Мурат. Привезу!

Набирая скорость, машина все быстрее и быстрее мчится вперед. Мальчишки отстали. Их сменили теперь юные джигиты — товарищи Мурата — на быстрых конях.

— Счастливого пути, Мурат!

Пустив коней в карьер, вихрем несутся джигиты за машиной, но и они постепенно начинают отставать и, наконец, остановились.

Долго смотрят они вслед экспедиции, увозящей Мурата.

Летит над пустыней многоместный пассажирский самолет.

В мягких креслах самолета расположились члены экспедиции. Рокочет мотор. Кто-то поет задушевную русскую песню «Я научу вас свободу любить».

Мурат, сидящий рядом с Андреем Петровичем, припал к окну и, не отрываясь, смотрит вниз. В первый раз видит он свою родную землю с птичьего полета. Необычное оживление царит в пустыне. Под крылом самолета проплывают с красными флажками буровые вышки геологов, в глубь песков пробираются отряды топографов и гидрологов, к местам будущих плотин и гидростанций подвозят оборудование и стройматериалы. В эфире пересекаются радиосигналы экспедиций.

Мурат вслушивается в слова песни, глаза его блестят.

Из туннеля, прорубленного в горе, вырывается скорый поезд и мчится по берегу моря.

Купе вагона. Андрей Петрович будит спящего Мурата:

— Мурат! Вставай! Море! Черное море!

Мурат вскакивает, бросается к открытому окну.

Неоглядная морская ширь сверкает под солнцем. Бьются волны о берег, шурша сползают вслед за волной разноцветные морские камни, отшлифованные прибоем.

— Пехей, сколько воды! Вот какое море! — радостно говорит Мурат и высовывается из окна. Свежий ветер бьет ему в лицо, треплет галстук на груди. Мурат настороженно прислушивается:

— Что это шумит, Андрей Петрович?

— Море шумит, прибой. Что, нравится?

— Нравится. Очень!

Андрей Петрович доволен. Он и сам любуется морем и жадно вдыхает влажный морской воздух, по которому уже успел соскучиться.

На берегу моря расположился светлый, весь пронизанный солнцем, утопающий в зелени приморский город. Его белые легкие постройки спускаются к самой воде.

Поезд останавливается у вокзала с надписью «Ксу».

Андрей Петрович и Мурат подходят к высоким каменным воротам, возвышающимся на пологом склоне горы.

На голубой арке ворот, увитой виноградом, написано: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача (Мичурин)». А немного ниже: «Черноморская опытная станция субтропических культур».

На лавочке у ворот сидит сторож — старик с добродушным лицом и окладистой бородой. У ног его лежит большой лохматый пес.

Сторож радостно поднимается навстречу ученому:

— Андрей Петрович! Наконец-то дождались вас!

Собака с визгом бросается к Андрею Петровичу.

Андрей Петрович. Дружок! Дружище! Ну, ладно, ладно... Знаю, что рад. Здравствуйте, Степаныч!

Степаныч. Здравствуйте, Андрей Петрович! А это кто же с вами прибыл?

Андрей Петрович. Это наш дорогой гость — Мурат. Настоящий житель пустыни. Юный мичуринец.

Степаныч. Ну, здравствуй, Мурат. Очень рады. Добро пожаловать.

Мурат. Здравствуйте.

Андрей Петрович. Как дела, Степаныч?

Степаныч. Плохи дела, Андрей Петрович.

Андрей Петрович. Что такое?

Степаныч. Каждый день неприятности с Александром Филимоновичем. Воюет с юннатами, да и только. Листик у его лимона отвалился, так он думает, что ребята обломили. Теперь не велит их даже к воротам подпускать. Мою Наташку видеть равнодушно не может: мол, это она хозяйничает в саду и ребятами верховодит. Э... да вон он уже бежит сюда! Ишь, как палкой машет! Ну, беда...

Из глубины сада к воротам спешит высокий худой человек в панаме, глубоко надвинутой на лоб. Чувствуется, что он разгорячен:

— Андрей Петрович! Здравствуйте, Андрей Петрович! Очень хорошо, что вы приехали! Очень кстати! Идемте! Идемте, я вам сейчас покажу! Сейчас вы сами увидите и, наконец, убедитесь!

Андрей Петрович. Да в чем дело, дорогой Александр Филимонович? Что случилось?

Александр Филимонович. Идемте, идемте!

Андрей Петрович. Мурат, подожди здесь.

Андрей Петрович и Александр Филимонович торопливо уходят в сад.

Раздвигая ветки деревьев, пробираясь через густые заросли кустарника, крадется по саду Александр Филимонович. Андрей Петрович еле поспевает за ним.

Остановившись у зарослей бананов, Александр Филимонович манит пальцем Андрея Петровича и, отогнув огромный банановый лист, показывает на ребят, обступивших апельсиновое дерево с этикеткой № 2222.

— Видите, как хозяйничают! Уже до вашего гибрида добрались! А у меня обломили лист на лимоне, — говорит он шепотом.

Андрей Петрович с улыбкой наблюдает за ребятами:

— Тсс... не шумите... Это очень интересно!

Александр Филимонович возмущенно пожимает плечами:

— Они же погубят дерево! Вы совершенно неисправимый человек, Андрей Петрович! Совершенно! — Он еще глубже надвигает на лоб панаму и, съежившись, уходит, не разбирая дороги.

Дерево окружили юннаты — русские, грузинские и армянские ребята. Одни рыхлят землю вокруг ствола, другие поливают дерево, третьи изучают почки и листья на нем.

Бойкая белокурая девочка лет одиннадцати, с трудом держа подмышкой большую толстую книгу, рассматривает бутон и диктует девочке с тетрадкой:

— Пиши: набухание полное...

— Наташа, смотри, какого я жука поймал! На листе сидел, — говорит белокурой девочке мальчик в тюбетейке.

Наташа. Давай его сюда! — Она вынимает из кармана платья большую лупу и, прищурив один глаз, рассматривает насекомое. — Это не жук, ребята! Это вредитель. Подержи-ка его. Смотри, чтобы не убежал. — Она быстрым привычными жестом открывает толстую книгу и перелистывает ее.

Андрей Петрович с улыбкой наблюдает за ребятами, он растроган. Наташа нашла нужную страницу и читает:

— Пульвинария Ауранти, или пушистая подушечница. Повреждает все виды цитрусовых, а также...

Андрей Петрович не выдерживает и выходит из своей засады:

— А ну-ка, дорогие мои коллеги, дайте мне взглянуть на этого вредителя!

— Андрей Петрович!? Андрей Петрович приехал! — Ребята с радостными криками бросаются к Андрею Петровичу и окружают его тесной ликующей толпой. — Здравствуйте, Андрей Петрович! Здравствуйте!

Наташа. Андрей Петрович, мы вас так ждали! Так ждали!

Андрей Петрович. Здравствуйте, здравствуйте, ребята! Большое спасибо вам за дерево. Вижу, что без меня ему тут неплохо жилось. Давайте-ка сюда Пульвинарию Ауранти. Очень важно во-время заметить вредителя.

Мурат, оставленный Андреем Петровичем у ворот, озирается по сторонам. Море в сотне шагов от него. Неудержимо манит оно к себе. Мурат направляется к морю.

Стайка загорелых ребят с визгом и хохотом бросается в набегающую волну. На мгновение волна накрывает их, но вот над водой снова показались их светлые и темные головы, довольные фыркающие физиономии. Снова над морем зазвенел веселый смех.

Стоя на берегу, Мурат с завистью смотрит на купающихся ребят и вдруг начинает поспешно разматывать свой кушак. Шестилетний малыш, растянувшийся на камнях, задрав голову, с любопытством разглядывает Мурата.

Ребята в море перестали резвиться и тоже наблюдают за Муратом, оживленно переговариваясь:

— Туркмен?
— Наверное...
— И как только, ребята, ему в такой шапке не жарко?
— Сказал! Да ему, наоборот, прохладно даже.
— Смотрите, ребята, раздевается!
— Сейчас посмотрим, как он плавает! — говорит загорелый мальчуган лет двенадцати с озорными глазами и облупившимся от солнца носом. Он выбегает на берег и, обрызгав с ног до головы малыша, весело кричит ему: — Павлик, смотри!

Вскарабкавшись на большой камень, нависший над морем, он ринулся вниз. Его смуглое тело, сверкнув на солнце, почти бесшумно исчезло под водой. Через несколько секунд он вынырнул далеко от берега и поплыл в открытое море.

Взволнованно следя за прыжком и свободными движениями мальчугана в воде, Мурат сбрасывает с себя халат, сапоги и, забыв от волнения снять папаху, бесстрашно бросается в море с большого камня. Подняв целый фонтан брызг, он неловко шлепнулся о воду и исчез. На воде осталась, покачиваясь, его баранья папаха.

Ребята ошеломлены:
— В шапке нырнул!!
— Да он нырять не умеет!
— Как шлепнулся!

Ребята притихли и встревоженно ждут его появления.

Через несколько мгновений Мурат показался из воды и, отчаянно барахтаясь и пуская пузыри, пошел ко дну.

— Тонет! Тонет! — Ребята заметались по берегу.

С большого камня один за другим бросаются в море мальчишки.

Оставшиеся на берегу ребята напряженно ждут.

Первым из воды показался смуглый мальчуган с озорными глазами и облупленным носом, а за ним бледный испуганный Мурат. Крепко держа Мурата, мальчуган уверенно плывет к берегу.

Ребята на берегу шумно радуются:
— Володя! Володя! Молодец!

Мурат сидит на берегу окруженный ребятами.

Володя никак не может отдышаться:
— Ты ведь плавать не умеешь!

М у р а т. Нет. В пустыне нет воды, плавать не будешь. Моря никогда не видел... первый раз...

Один из мальчиков выжимает папаху Мурата, вытащенную из воды:
— Зачем в шапке прыгнул?

Мурат смеется над собой:
— Забыл снять, увидел воду — все забыл!

В о л о д я (сердито). Плавать не умеешь, а прыгаешь! Возле этого камня, знаешь, какая глубина! А если бы утонул, чудак!

М у р а т (смущенно и виновато). Отец говорил: коня никто не учит — плавает все равно. Собаку никто не учит, брось в воду — поплывет!

Все смеются.

Мурат тоже смеется и горячо жмет руку Володе:
— Спасибо, Володя! Что хочешь, проси! Мой отец не пожалел бы для тебя верблюдицы с верблюжонком.

В о л о д я. Что ты! Ничего мне не надо. А тебя как зовут?

М у р а т. Мурат.

В о л о д я. Ты откуда?

М у р а т. Из Кара-Кумов.

Р е б я т а (хором). Из Кара-Кумов?!

Володя. Главный Туркменский канал недалеко от вас будет проходить?

Мурат. Совсем рядом.

Ребята (восхищенно). Здорово!

Володя. А шагающие экскаваторы видел?

Мурат. В Тахиа-Таш из Ташкента пришел экскаватор «ЭМ-502». Ученых приехало много-много. Все пошли в пески.

Володя. На машинах?

Мурат. На машинах. Там, где пески непроходимы, — на верблюдах.

Володя. Наш дедушка тоже там в экспедиции. Ты случайно его не видел?

У ворот опытной станции появляется Андрей Петрович с юннатами.

— Мурат! Мурат! — зовет он встревоженно.

Мурат спешит к Андрею Петровичу, одеваясь на ходу.

Володя и шестилетний Павлик, внезапно сорвавшись с места, бегут за ним следом:

— Дедушка! Дедушка!

Обогнав Мурата, они с радостным воплем бросаются к Андрею Петровичу и виснут на нем:

— Приехал?

— На верблюде катался?

— Жарко было?

— Черепаху привез?

— А скорпиона?

Андрей Петрович целует их по очереди:

— Здравствуйте, дорогие мои! Жарко было, на верблюде катался, черепаху и скорпиона привез.

Он вынимает из картонной коробки с дырками живую черепаху и вручает ее Павлику. Затем извлекает из нагрудного кармана пиджака засушенного скорпиона и протягивает Володе:

— Держи!

Володя. У... засушенный! Я думал, живой...

Андрей Петрович. Зато не кусается. Ну, как вы тут без меня поживали? Бабушка здорова? Из дому пишут?

Павлик. Хорошо поживали. Мама мне какое письмо прислала! Большущее!

Володя. Папа хотел к нам приехать, да его послали в командировку. Бабушка здорова.

Андрей Петрович. Ну, вот и славно. А теперь познакомьтесь. — Он отстраняет от себя внуков и представляет им Мурата. — Это наш гость, из пустыни.

Улыбаясь, мальчики многозначительно переглядываются.

Володя. Мы уже познакомились...

Андрей Петрович. Вот как? — Он смотрит на папаху Мурата, которая превратилась в комок мокрой шерсти.— Что случилось?

Володя (замявшись). Да ничего...

Мурат молчит.

Андрей Петрович. Вижу, что-то скрываете.

Володя. Ничего особенного.

Павлик. Мурат тонул, а Вовка его вытащил.

Володя грозно смотрит на братишку.

Андрей Петрович. Не может быть! Нет, в самом деле? Мурат!

Мурат. Да.

Андрей Петрович. Ты очень огорчил меня. Прошу, никогда не ходи к морю сам. Володя, ты отвечаешь мне за это.

Володя. Есть!

Андрей Петрович. Ну, если вы уже знакомы, разреши представить тебе наших юных мичуринцев. Это Наташа— староста кружка, моя правая рука.

Наташа смело протягивает Мурату руку:

— Наташа.

Мурат смущенно пожимает ее руку:

— Мурат.

Андрей Петрович (Наташе). Познакомишь Мурата с садом и парком.

Наташа (с готовностью). Сейчас?

Андрей Петрович. Ну, нет. Дайте нам хоть немного передохнуть с дороги.

Наташа. А гербарий привезли?

Андрей Петрович. Привез, привез. Вот и гербарий. — Он вынимает из чемодана необычайно раздутую, до предела набитую растениями гербарную папку.

Наташа собирается взять папку, но руки ее заняты: в одной — лопата, в другой — толстая книга. Она протягивает лопату Володе:

— Подержи.

Володя берет лопату и поет насмешливо (на мотив песни «С неразлучным своим автоматом»):

— С неразлучной своею лопатой...

Наташа обеими руками обхватывает папку и книгу и, сердито тряхнув косами, говорит:

— Андрей Петрович, ваш Володя ни одного дерева не посадил в Пионерской аллее и вообще...

Володя. А что, по-твоему, все люди обязательно должны сажать деревья?

Наташа. Все!

Володя. Ох, все! Сказала тоже!

Андрей Петрович с улыбкой наблюдает за ними:

— Все воюете?

Володя. Вот еще! Очень нужно воевать с этим... доцентом-ассистентом.

Андрей Петрович укоризненно:

— Володя!

Володя. А что, неправда? Только очков нехватает. Да ей самой нравится, когда ее так зовут.

Андрей Петрович. Ну, хорошо. Мы еще вернемся к этому разговору. Идем, Мурат, а то, кажется, мы сегодня не доберемся до дому.

Андрей Петрович и Мурат уходят.

Володя коротко приказывает братишке:

— Колобок, за мной! — и идет вслед за дедом походкой старого морского волка. Павлик покорно семенит за ним.

Наташа догоняет их:

— Володя!

Володя. Ну, что еще?

Наташа. Ты знаешь, в эту ночь зацвели наши юннатские розы. На одном кусте — всех, всех цветов. Одна даже черная.

Володя (недоверчиво). Черная?

Наташа. Она такая темно-темно красная, что кажется черной. А пахнет как! Приходи к нам, сам увидишь и понюхаешь.

Володя. А! Теперь все понял. Агитируешь?

Наташа. До чего же ты ехидный!

Володя. Все равно у тебя ничего не выйдет. Цветочки-лепесточки это ваше девчачье дело. Юннатом не буду, лучше отстань по-хорошему.

Наташа. Пожалуйста, могу отстать! Только чур с одним условием. Дай честное пионерское, что выполнишь.

Володя. Скажи сначала условие, а потом посмотрим.

Наташа. Ты посадишь в нашей аллее одно дерево. Одно единственное-преединственное. Можешь даже не поливать. Все ребята посадили и только один ты... родной внук Андрея Петровича! Посадишь?

Володя. И ты после этого отстанешь?

Наташа. Да, да! Сразу отстану, вот увидишь.

Володя размышляет некоторое время и говорит решительно:

— Не посажу.

Наташа. Почему?

Володя. Посадишь, а потом еще втянешься. Не могу. Колобок, за мной! — Он уходит непоколебимый.

Андрей Петрович и Мурат пьют чай на веранде, густо увитой виноградом. Высокая полная бабушка в белом переднике угощает их:

— Кушай, Мурат, кушай. На ребят не смотри. Подождут. Вот я вас! Не дадут человеку спокойно покушать с дороги. — Она грозит пальцем Володе, Наташе и Павлику, которые примостились на ступеньках веранды и не сводят с Мурата глаз.

Володя говорит Наташе вполголоса:

— Как попьет чаю, сразу со мной на море пойдет. Есть одно дело...

Наташа. Вот еще! Ни на какое море он сейчас не пойдет. Он сначала сад захочет смотреть.

Володя смеется от всей души:

— Ты пойми, человек в жизни моря не видел, первый раз...

Наташа. А ты думаешь, он настоящий сад видел?

Володя. Садов-то везде много, а морей не очень-то.

Наташа. В пустыне много садов? А для чего там тогда канал прорывают?

Володя. Все равно, не пойдет он твой сад смотреть.

Наташа. Пойдет!

Володя. Не пойдет!

— Посмотрим.

— Посмотрим.

Андрей Петрович поднимается из-за стола:

— Спасибо, Маша. Бегу на свой участок.

Бабушка. Отдохнул бы с дороги-то, Андрюша.

Андрей Петрович. Некогда, некогда сейчас отдыхать. Ну, Мурат, будь, как дома. Отдыхай, знакомься с садом, учись плавать. Ребята тебя вон ждут не дождутся. Как черепаха, Колобок? Доволен?

Павлик. Да.

Потрепав Павлика по голове, Андрей Петрович поспешно уходит в сад.

Ребята бросаются к Мурату, наперебой предлагая ему свои услуги.

Володя. Идем на море!

Наташа. Может, ты сначала хочешь сад посмотреть?

Мурат в замешательстве, улыбаясь, смотрит то на Володю, то на Наташу.

Володя шепчет ему на ухо:

— У меня приятель на дельфинобойном, обещал машинное отделение показать. Айда?

Наташа. У нас розы зацвели. Одна черная...

Володя. Ты ей верь больше. Никакая она не черная. Просто темнокрасная. (На ухо.) Главное, теплоход может уйти в море.

Мурат. Сначала надо сад посмотреть, Володя.

Володя (ошеломлен). Нет, ты серьезно? Брось, Мурат! Ну, что тут интересного?

Мурат. Интересно. Из-за этого ехал так далеко.

Наташа торжествующе смотрит на Володю, он отвечает ей негодующим взглядом.

Мурат кладет руку на плечо Володи:

— Не сердись, пойдем в сад.

Володя (сухо). Ботаникой не интересуюсь.

Наташа, серьезная, гордая поручением, спешит по саду.

Мурат неторопливо идет за ней. Глаза его радостно блестят, он чувствует себя перенесенным в сказочно прекрасную страну.

Пирамидальные, раскидистые, плакучие, вьющиеся, лазающие древесные и кустарниковые растения всех цветов и оттенков проходят перед его глазами. На склоне горы раскинулся персиковый сад. Немного ниже расположились голубовато-сизые деревья маслины, еще дальше, насколько хватает глаз, растянулись сливовые и цитрусовые сады.

Бриз шевелит огромные листья бананов.

Причудливые хамеропсы — пальмы с широкими веерообразными листьями, со стволами, будто упакованными в густой колючий войлок, финиковые и кокосовые пальмы, магнолии и гранатовые деревья с яркими махровыми цветами стройной чередой уходят к самому морю.

Став в позу опытного экскурсовода, широким жестом показывая на аллею, Наташа говорит:

— Перед нами пальмовая аллея. Заложена в 1924 году.

Мурат гладит рукой колючий ствол хамеропса.

— Кто посадил, не знаешь?

Наташа отвечает скороговоркой, без всякой позы, как бы делая отступление от официальной экскурсии.

— Андрей Петрович, когда еще был молодым, и мой дедушка Степаныч, что сидит у ворот. — И прежним тоном продолжает: — Это хамеропс, это Phoenix canariensis, или финиковая пальма. Это бананы, а это Pu... Pu... — Наташа смутилась и замолчала, чувствуя, что не сможет окончить латинского названия.

Мурат осторожно помогает ей:

— Punica granatum.

Наташа (обрадованно). Правильно! А откуда ты знаешь?

Мурат. Знаю... читал. — Закрыв глаза, он с наслаждением нюхает цветок граната.

Наташа (смеется). Он не пахнет!

Мурат открывает глаза, Наташи нет.

— Наташа!

— Ау!

— Ты где?

— Здесь!

Мурат направляется к огромному мрачному дереву, из-за которого слышен голос девочки. Ствол этого гиганта достигает двух метров в диаметре. Мурат несколько раз обходит дерево, потом резко меняет направление и сталкивается с Наташей. Наташа звонко хохочет, от прежнего экскурсовода не осталось и следа. Мурат с уважением смотрит на дерево:

— Какой толстый.

Наташа. Это тисс, красное дерево. Знаешь, сколько ему лет?

Мурат. Сколько?

Наташа. Угадай!

Мурат. Сто!

Наташа. Две тысячи!

Наташа подводит Мурата к группе деревьев с изящными пестрыми листьями:

— Это мыльное дерево, а рядом — конфетное. Это пробковый дуб. Если нужна пробка, подходишь и раз... — Вынув из кармана перочинный нож, Наташа ловко вырезает пробку. — Пробка готова!

Мурат. Можно взять на память?

Наташа. Конечно!

Мурат. И это все-все будет теперь у нас, Наташа?

Наташа. Будет.

Они идут дальше.

Наташа. А это «серебряная арфа» Андрея Петровича.

Перед ними виноградник. Между высокими металлическими шестами рядами натянута проволока, окрашенная серебряной краской и в самом деле напоминающая струны арфы. Виноградные лозы тянутся вверх. Каждый куст висит над землей, и его щедро пронизывает знойное солнце.

Наташа. Андрей Петрович придумал. Когда виноград висит весь на солнце, он дает больше ягод. Теперь пойдем в сливовый сад.

Мурат. Подожди, Наташа! Покажи мне сначала... золотые яблоки.

Наташа. Золотые? А... апельсины? Идем!

Володя, сопровождаемый Павликом, медленно бредет по саду на почтительном расстоянии от Мурата и Наташи. Он следит за ними с завистью и тоской.

Павлик хнычет:

— Вов, пойдем на море. Вов, а Вов... на море...

Володя (с досадой). Пойдешь тут! Эта Наташка назло старается его подольше водить! — Он сердито смотрит на брата. — Где это ты нос испачкал? — Вытирает лицо Павлика платком и ворчит: — Не понимаю, что за интерес играть в грязь и песок! Не оттирается! Беги к бабушке, умойся. Живо!

Павлик убегает.

Наташа указывает Мурату на молодой цитрусовый сад, раскинувшийся в низине:

— Вот!

Мурат (радостно). Какой большой!

Наташа. Здесь работает Андрей Петрович. Тсс... Вот он идет! — вдруг говорит Наташа и, схватив Мурата за руку, увлекает его в кусты.

По саду медленно, с сосредоточенным лицом идет Андрей Петрович. Вот он остановился у апельсинового дерева с этикеткой № 2222. Внимательно рассматривает набухшие цветочные почки.

Наташа (шепотом). Тихо... а то мы можем ему мысль перебить.

Ребята следят за ученым, затаив дыхание.

Одна из почек привлекла особенное внимание Андрея Петровича. Долго смотрит он на нее через лупу, лихорадочно ищет что-то в карманах и, наконец, вынув носовой платок, отрывает от него узкую ленточку и повязывает побег у почки. Записывает что-то в блокнот и идет дальше.

Наташа. Идем!

Ребята подходят к дереву, у которого только что стоял ученый.

Наташа вынимает из карманчика платья свою лупу и, нахмурив брови, рассматривает помеченную почку:

— Почка себе как почка... Ничего не вижу... (Вздыхает.) Наверное, из меня никогда не выйдет настоящий мичуринец.

Мурат. Вы дадите мне золотых яблок с этого дерева? Я выну из них семячки и буду выращивать в песках свой сорт.

Наташа. Ой, Мурат! Ведь они еще не могут расти у вас!

Мурат. Не могут? Зачем тогда Андрей Петрович к нам приезжал? Говорил, будут расти.

Наташа. Будут, но только еще неизвестно когда. Это еще нескоро.

Мурат. Не скоро? — Он опускается у дерева и сидит грустный и задумчивый.

Наташа (обеспокоенно). Ты что, Мурат?

Мурат будто не слышит ее, смотрит в одну точку.

Наташа. Ты расстроился, да? Мурат! Мурат! — она тормошит его, но он будто окаменел и не замечает ее.

Наташа подходит к Андрею Петровичу, работающему у дерева, и громко вздыхает, чтобы обратить на себя внимание.

Андрей Петрович. Наташа? Ты что?

Наташа (решительно). Андрей Петрович, неужели нельзя этот сорт для Кара-Кумов вывести как-нибудь поскорее?

Андрей Петрович поднимает очки на лоб:

— Что-о?

Наташа. Ну, поскорее...

Мурат поднял голову, прислушиваясь.

Андрей Петрович. То есть, как это «поскорее»? — Видно, что Наташа затронула его больное место. Он сердито водворяет очки на прежнее место и, продолжая работу, ворчит. — Ишь ты, «поскорее»! Легко сказать! Попробуй тут поскорее: вот-вот начнется цветение, а мне не с чем скрестить свой гибрид!

Наташа. Почему?

Андрей Петрович. Морозы погубили зимой все цитрусовые севернее нашей станции, вот почему. А ты знаешь, что для того, чтобы вывести новый сорт, нужно опылить цветы моего гибрида еще более морозостойким апельсином. Да... вот... — Андрей Петрович тяжело вздыхает, чувствуется, что для него это большое горе.

Наташа. Как же теперь, Андрей Петрович?

Андрей Петрович. Я сейчас голову ломаю, где взять пыльцу. И нужно-то всего одно единственное дерево.

Наташа. Неужели нигде ни одного не осталось?

Андрей Петрович. Не нашли.

Наташа. Неужели никто не может помочь? Никто?

Андрей Петрович становится еще более хмурым:

— Ну, иди, иди, Наташенька, не мешай мне.

Наташа убегает.

Володя подходит к одиноко сидящему Мурату и, сочувствующе заглядывая ему в лицо, говорит:

— Ну, слышал? Эти ботаники и юннаты работают через час по чайной ложке. Морозостойкий сорт они будут выводить сто лет. Я хоть ботаникой не интересуюсь, а кое-что понимаю. Не может быть, чтобы все до одного апельсины померзли. В колхозе Мичурина, наверное, остались. Надо туда съездить. Привезем пыльцу и опылим.

Мурат (обрадованно). Сделай, как говоришь! На всю жизнь другом будешь!

Володя (полон энергии). Решено! Едем! Попросимся на дельфинобойное, они нас подбросят. Только, Мурат, ты ничего про это не говори Наташе и вообще никому.

Мурат. Почему?

Володя. Когда-нибудь узнаешь. Тайна!

За столом под бананами собрались члены юннатского кружка.

Наташа говорит уныло:

— Ну и вот... и теперь, значит, ребята, сорт нельзя вывести. А Мурат... Мурат... чуть даже не заплакал.

Ребята. Это дело так оставлять нельзя.

— Что делать?

Ребята сидят, подперев головы руками, сосредоточенно думают.

Наташа (вздыхает). И одно только дерево нужно...

— Я знаю одно дерево! — вскочив, вдруг кричит самый юный мичуринец Витя — мальчуган в трусиках и соломенной шляпе.

Ребята (хором). Где?

Витя. В самшитовой роще!

Наташа. В самшитовой?

— Как оно туда попало?

Витя. Дикий апельсин!

— Сказки.

Витя (горячо). И вовсе не сказки! Я его еще давно заметил. Иду однажды, смотрю...

— А что, если правда, ребята?

— Вот это будет здорово!

— Находка!

— Здóрово, Виктор, молодец!

— Ты, Виктор, просто гений. Дай руку.

Окружив счастливого, сияющего Витю, ребята похлопывают его по спине, жмут руку, пытаются качать.

Наташа. Ну... веди!

Витя торопливо ведет ребят по самшитовой роще. Выйдя на опушку, он не выдерживает и пускается бегом. Ребята не отстают от него Подбежав к небольшому дереву, Витя торжествующе выпаливает:

— Вот!

Ребята. Где?

Наташа. Вот это?

Витя. Вот это.

Наташа (разочарованно). Так это же черемуха.

Витя (оторопело). Какая че... ре... муха...

— Самая обыкновенная.

Наташа. Черемуху с апельсином спутал!

Витя тяжело отдувается и, скомкав шляпу, вытирает ею потное лицо:

— Похожа...

Ребята. Похожа... как павлин на ворону.

— Видишь, листья не такие.

— И шипов нет.

— За такое дело — выгнать из кружка!

— Он новенький, ребята. Три дня как приняли...

— Все равно, должен знать...

Внезапно раздается резкий звук, похожий на выстрел из ружья. Ребята оглядываются. Недалеко от них останавливается легковая машина, мчавшаяся по опушке без всякой дороги. Широкоплечий смуглый водитель с пышными усами выпрыгивает из машины и осматривает переднее колесо.

Ребята подбегают к нему:

— Шина лопнула?

Водитель. Камеру пробило.

Ребята. Плохо дело.

— Кто же тут ездит... по ухабам...

— Заблудились, что ли?

Водитель. Да вот... махнул напрямик, думал, поскорее.

Наташа. Поспешишь, людей насмешишь...

Водитель (смеется). Что верно, то верно. Камера — пустяки, сейчас заклеим. Вот колпак от колеса потерялся — это дело серьезное. Кто найдет — тому благодарность с занесением в личное дело. Выручайте, ребята.

Ребята. Мы-то выручим. А вот кто нас выручит.

Водитель. А в чем дело? Услуга за услугу, может, и я пригожусь.

Наташа (махнув рукой). Да нет... не пригодитесь...

Водитель, улыбаясь, смотрит на нее.

Ребята разбредаются по поляне в поисках колпака.

Водитель тем временем подводит под машину домкрат, снимает колесо и начинает чинить камеру.

Наплыв. Водитель кончает чинить камеру.

Витя, ползущий на животе в траве, вскакивает и радостный бежит к машине:

— Нашел! Нашел! — Он протягивает водителю круглый блестящий колпачок от колеса.

Водитель. Вот спасибо! Молодец... Как тебя зовут?

— Витя.

Подходят ребята.

Водитель. Виктор у вас настоящий разведчик!

Наташа. Разведчик... Черемуху от апельсина не может отличить!

Водитель. А это нехорошо. Вы что же, юннаты?

Наташа. Юннаты.

Водитель. Гербарий составляете?

Наташа. Да нет... дерево ищем.

Водитель (накачивая камеру насосом). Какое дерево?

Поддерживая трубку насоса и помогая измерять манометром давление в шине, ребята наперебой объясняют:

— Апельсиновое...

— Сорт нужно вывести для Кара-Кумов...

— Все цитрусы севернее нашей станции померзли...

Водитель. Сведения у вас точные.

— Цветение вот-вот начнется, а гибрид нечем опылить...

Водитель. Действительно, дело спешное. — Он ставит колесо на место и завинчивает гайки.

Наташа. Андрей Петрович так расстроился!

Водитель. Как! Он приехал?

Ребята. Сегодня только. Вы его знаете?

Водитель. Еще бы! Мне нужно видеть его и немедленно. (Смотрит на часы.) О, не успею! Опаздываю! Ну, поехали, ребята!

Ребята. Куда?

Водитель. Садитесь, садитесь! Там разберемся.

Ребята садятся в машину, она трогается.

Машина останавливается у подъезда большого здания с вывеской «Горком ВКП(б) и Горком ВЛКСМ города Ксу».

Открыв дверцу, водитель говорит:

— Прошу за мной.

Переглянувшись, ребята выходят из машины и идут за ним.

Внезапно дверь широко распахивается, и с крыльца сбегает красный, взлохмаченный, сияющий паренек с новеньким комсомольским билетом в руках. Рассматривая билет, ничего не замечая вокруг, он проносится мимо водителя и чуть не сшибает с ног Наташу.

— Ой! Прости! Вот! Приняли! — он радостно потрясает билетом перед носом Наташи, потом вдруг подхватывает ее и вертит вокруг себя.

Ребята тянутся к билету:

— Можно посмотреть?

Паренек. Только издали. — Он показывает билет.

Наташа (вздыхает). Какой вы счастливый! А мне еще три года ждать.

Паренек. Ничего, быстро пролетят. Я тоже думал, не дождусь... — Он поднимает голову и, увидев водителя, конфузится: — Здравствуйте, товарищ Мгеладзе.

Водитель крепко жмет ему руку:

— Поздравляю.

Паренек (восторженно). Спасибо, товарищ Мгеладзе!

Ребята переглядываются:

— Мгеладзе!

— Секретарь горкома...

— Он...

— Вот это да! Бежим!

Ребята бросаются бежать, но властный голос секретаря останавливает их:

— Куда! Приказываю итти за мной! — Разглаживая усы, он старается скрыть улыбку.

Мгеладзе отворяет дверь с дощечкой «Секретарь Горкома ВКП(б) тов. Мгеладзе». Строгая полная женщина останавливает ребят:

— Вы куда?

Мгеладзе. Это ко мне, Мария Ивановна.

Мария Ивановна. Арсен Лаврентьевич, заседание начинается, уже все собрались...

Арсен Лаврентьевич. Знаю, знаю. — Смотрит на часы. — Пять минут еще есть в моем распоряжении. У товарищей,— он кивает на ребят, — срочное дело. Заходите, ребята. Ну, смелее, смелее.

Ребята входят в кабинет и размещаются на красном бархатном диване.

Арсен Лаврентьевич берет телефонную трубку и торопливо набирает номер:

— Опытная станция? Попросите, пожалуйста, Андрея Петровича. Из горкома. Да, да. Если можно, поскорее.

У дерева в саду возбужденно разговаривают Андрей Петрович и Александр Филимонович.

Андрей Петрович. Не может быть, чтобы нигде ни одного дерева не осталось! Ерунда! Плохо искали!

Александр Филимонович. Нет, извините. Искали хорошо! Весь район обшарили, и нигде ни одного деревца!

Андрей Петрович. Придется самому поискать. Завтра же палку в руку, котомку на плечо—и в поход!

Александр Филимонович. Не успели вернуться, как уже уноситесь опять. Что за беспокойный характер!

К ним торопливо подходит запыхавшийся Степаныч:

— Андрей Петрович, вас к телефону! Из горкома. Просили скорее.

Арсен Лаврентьевич (в трубку). Здравствуйте, Андрей Петрович! С приездом вас! Знаю, знаю и хочу вам помочь. На днях мне передали бумаги покойного Тимофея Ильича. (Он придвигает к себе лежащую на столе стопку бумаг и тетрадей, аккуратно перевязанных бечевкой.) Товарищ, бывший с ним в партизанском отряде, был тут проездом. Служил на Дальнем Востоке, адреса не знал, одним словом, целая история, подробности расскажу потом, тороплюсь на заседание. Я просмотрел бумаги и набрел на запись, которая, мне кажется, может навести вас на след.

В дверь заглядывает Мария Ивановна.

— Арсен Лаврентьевич, ждем!

Арсен Лаврентьевич. Сию минуту, Мария Ивановна. Иду! (В трубку.) Бумаги передаю с ребятами. Смотрите дневник — верхняя тетрадь в зеленой обложке, страница четырнадцатая. Ваши ребята. Ну да, ваши юные мичуринцы во главе с Наташей. Да, да, здесь у меня. (Улыбается.) Они вам все расскажут. Извините, Андрей Петрович, бегу. Очень прошу вас позвонить. Да, попозже. — Он кладет трубку и, вручая Наташе перевязанные бумаги, говорит: — Ну, смотрите! Не терять!

Наташа с благоговением принимает бумаги.

Ребята. Не потеряем! Будьте спокойны! Спасибо, товарищ Мгеладзе!

Мгеладзе. Вам спасибо, ребята.

Ребята в кабинете Андрея Петровича. Наташа кладет на стол стопку бумаг. Андрей Петрович торопливо развязывает их, перелистывает верхнюю тетрадь и, найдя нужную страницу, углубляется в чтение.

Ребята ждут, затаив дыхание.

Андрей Петрович. Так, так, так... — Останавливается на записи: — «15 марта 1941 г. Навестить чабана, которому оставил семена гибрида». Навестить чабана, которому оставил семена гибрида... Подождите, подождите... Совершенно верно, начинаю припоминать... был разговор. Ну, конечно! Вспомнил: охотясь как-то в горах, еще перед войной, Тимофей Ильич обнаружил садик чабана и оставил ему семена апельсина, скрещенного с диким лимоном...

В кабинет входит Александр Филимонович.

Андрей Петрович. Александр Филимонович, а ну-ка, припомните, не было ли у вас когда-нибудь разговора с Тимофеем Ильичем о чабане?

Александр Филимонович. О чабане?

Андрей Петрович. Вот, смотрите-ка. Это старый дневник Тимофея Ильича.

Александр Филимонович пробегает запись глазами.

— Да, да, да... припоминаю, Андрей Петрович, был разговор. Но жив ли этот чабан? Кажется, ему перед войной было лет за девяносто. И потом, ведь никто, кроме Тимофея Ильича, не знает к нему дороги.

Андрей Петрович. Мало того! Не известны ни его имя, ни фамилия, ни селение. Как разыскать его?

Александр Филимонович. Это невозможно!

Наташа (разгневанно). Нет, возможно! Возможно! Мгеладзе все может!

Порт. Пассажирские и грузовые пароходы, катера, глиссеры, рыбацкие лодки под парусами и без парусов бороздят зеленую воду гавани. В воздухе стоит оглушительный шум трудового дня: звон якорных цепей, свистки и гудки теплоходов и катеров, треск работающих на погрузке лебедок, команды, отдаваемые в рупор на капитанских мостиках, крики матросов и рыбаков.

У причала появляются Володя и Мурат.

В о л о д я. Подожди здесь.

Ловко перепрыгивая с лодки на лодку, Володя направляется к большому черноморскому сейнеру, стоящему на якоре.

— Эй, Володя, рыбачить не хочешь? — кричит с одной из лодок мальчуган, перебирающий сеть.

В о л о д я. Некогда!

Приблизившись к сейнеру, на борту которого написано «Салют», Володя пронзительно свистит два раза.

У трапа появляется паренек лет пятнадцати в матросской тельняшке. Его руки, одежда и даже лицо испачканы машинным маслом. Вытирая руки ветошью, он кивает Володе:

— Давай сюда.

В о л о д я (обрадованно). Можно?

— Давай, давай!

И вот Володя уже стоит на трапе:

— Здравствуй, Гриша.

Г р и ш а (с важностью). Здорово. Сегодня не могу с тобой заняться. Некогда. Видишь, — он кивает на матросов, которые чистят медь, скребут песком палубу, закрашивают пятна на бортах и надстройках. — Завтра уходим в море.

В о л о д я. Завтра? Вот здорово! Слушай, не можете вы нас подбросить, меня и моего товарища, до семьдесят второго километра? Дело есть. Катера туда не доходят, а вам все равно по пути.

Г р и ш а. Э, нет, братишка. Что не могу, то не могу. Пассажиров у нас без особого разрешения капитана никаких не положено.

Володя и Мурат грустно бредут по берегу моря.

В о л о д я. Давай с горя поплаваем, что ли...

М у р а т. Нет, теперь боюсь воды. Утону.

В о л о д я. Я же с тобой... буду учить плавать.

М у р а т. Нет, один раз попробовал, не могу.

Володя вдруг останавливается:

— Смотри-ка, Наташка как бежит! Интересно, куда это она так несется?

По берегу моря навстречу им бежит Наташа. Она размахивает панамкой и что-то кричит.

М у р а т. Скажи, Володя, у Наташи отец тоже ботаник?

В о л о д я. А у нее нет отца.

Мурат останавливается огорченный и удивленный:

— Нет?

В о л о д я. Ни отца, ни матери. Фашисты убили. Смотри-ка, ведь это она нам кричит и машет! Бежим!

Мальчики спешат навстречу Наташе. Вот они встретились.

Еле переводя дух, Наташа выпаливает:

— Мурат! Радуйся! Андрей Петрович завтра утром уходит в горы за пыльцой! Ты идешь с ним!

М у р а т (обрадованно). Я?

Н а т а ш а. Да. Мы так постановили.

М у р а т. А еще кто?

Н а т а ш а. А еще ребята выбрали меня. Андрей Петрович может взять только двоих. Мгеладзе посоветовал нам сначала зайти в заповедник к охотнику Левану Беридзе. Узнаем у него селение, имя чабана, а потом... потом мы поедем до семьдесят второго километра... на теплоходе.

В о л о д я (встрепенулся). На каком?

Наташа. Кажется, на дельфинобойном.

Володя. Врешь!

Наташа. Как вру? Кто врет? А ты знаешь, что Арсен Лаврентьевич звонил начальнику порта и с капитаном уже договорился. Завтра в 21.00 теплоход будет ждать нас у Каменной бухты, а если мы хоть на пять минут опоздаем, уйдет.

В кабинете возбужденно разговаривают Андрей Петрович и Александр Филимонович.

Александр Филимонович. Семена эти могли пропасть. Но если даже они были посеяны, взошли, превратились в плодоносящие деревья и, наконец, не замерзли в эту зиму, вы не сможете воспользоваться их пыльцой.

Андрей Петрович. Почему?

Александр Филимонович. Цветение в горах начинается позже, чем у нас. Вы принесете пыльцу, когда наши цитрусы уже отцветут.

Андрей Петрович. Гибрид Тимофея Ильича должен быть раноцветущим. Разница в цветении три-четыре дня. Если завтра утром выйти, можно вполне успеть.

Александр Филимонович. Ну что же, в таком случае счастливого пути! — Он направляется к двери, но в дверях оборачивается.— Но на время вашего отсутствия, Андрей Петрович, сократите хотя бы количество детей, посещающих станцию! Научное учреждение превратилось в детсад или пионерлагерь. В саду крик, шум, гам! Научной работой заниматься невозможно! Я вынужден был, несмотря на жару, вставить у себя двойные рамы...

Андрей Петрович. А я бы, Александр Филимонович, советовал вам быть поближе к ребятам. Подружитесь с ними, вы увидите, сколько в этом радости. Да вы сразу помолодеете лет на двадцать!

Александр Филимонович испуганно машет руками:

— Что вы! Что вы, Андрей Петрович! Это невозможно.

Андрей Петрович. Да почему же?

Александр Филимонович. Я их боюсь... Да, да, боюсь! Особенно, когда они стаями рыщут по саду, срывают листья, жуют что-то. Им ничего не стоит сорвать лист или почку, из-за которой я ночей не сплю и глаз не смыкаю. Нет уж, избавьте... Дайте мне спокойно, в тишине заниматься наукой!

Андрей Петрович. Да о каком шуме речь? У меня окно всегда распахнуто, пожалуйста, их даже и близко нет! — Он оборачивается к окну и застывает сконфуженный: над подоконником маячат три головы — Володи, Наташи и Мурата.

Ребята юркнули за подоконник, но Александр Филимонович уже успел их заметить:

— Вот! Экспериментально доказано! Они уже сидят на окнах! Ничего удивительного не будет, если они скоро сядут нам на голову!

Он уходит, торжествуя победу.

Андрей Петрович подходит к окну и грозно обращается к ребятам:

— Почему лазите по окнам?

Виноватое молчание.

Глаза Андрея Петровича светятся улыбкой:

— В вашем возрасте, конечно, чаще, чем в нашем, хочется походить на голове и влезть в окно, а не войти в двери, однако я вас очень прошу, здесь, на станции, держаться как можно солиднее. Ну, что у вас там? Выкладывайте.

Володя. Дедушка, правда, что ты в горы берешь Мурата?

Андрей Петрович. Ну, беру.
Володя. И Наташу?
— И Наташу.
Володя. И на дельфинобойном поедете?
Андрей Петрович. Да, по всей вероятности.
Володя (волнуясь). А меня... меня возьмешь?
Андрей Петрович (с подчеркнутой серьезностью). Но ты же не имеешь никакого отношения к ботанике.
Володя. Но можно взять просто, как этого... как внука...
Андрей Петрович улыбается одними глазами:
— Ты знаешь, что родственные связи в таких случаях для меня не имеют значения.
Володя (уныло). Знаю уж...
Наташа. Андрей Петрович, одеяло с собой брать?
Володя (саркастически). Одеяло! Ты бы еще кровать с собой потащила! Путешественница!
Андрей Петрович. Об этом, Наташа, мы подробно поговорим. А сейчас идите отдыхайте, набирайтесь сил, нам придется немало пройти.
Володя. Ну и не надо! Не берете и не надо! Пожалуйста! И просить не буду! — Он убегает.

Вечер. В доме Андрея Петровича сборы в дорогу. Андрей Петрович и Мурат вощат пыжи, вколачивают пистоны в гильзы.
Бабушка, то и дело поправляя сползающие очки, чистит шомполом охотничье ружье. Павлик восторженно смотрит на нее.
— Бабушка, ты умеешь стрелять?
Бабушка. Умела когда-то.
Павлик (умоляюще). Стрельни разочек, а?
Андрей Петрович и Мурат смеются.
Прищурив глаз, бабушка проверяет на свет ствол:
— Теперь, наверное, и разочка не стрельну, разучилась. А раньше на охоту ходила. Ох, ватрушки-то мои! С этим ружьем забыла... — Она бежит к печи.
Павлик. Дедушка, расскажи, как верблюд плюнулся.
Андрей Петрович. Да ведь я тебе уже шесть раз рассказывал.
Павлик. А ты еще, еще!
Андрей Петрович. Уже надоело, Колобок. Займись-ка лучше своей черепахой. Где она у тебя?
Павлик. На улице ходит. Я ей муху отнес, а она не ест, только облизывается. Дедушка, а если собака в намордник, она может укусить?
Андрей Петрович. Нет.
Павлик. А Алик говорит, что может.
Андрей Петрович. На этот раз Алик ошибается.
Павлик. А у ворон бывают уши?
Андрей Петрович. Бывают.
Павлик (хохочет). А какие?
Андрей Петрович. Да ведь у ворон, братец ты мой, не такие уши, как у нас с тобой. У них просто ушные отверстия, дырочки.
Бабушка заворачивает в бумагу еду, укладывает вещи в рюкзак.
— Это что? — спрашивает Мурат, показывая на стеклянный сосуд странной формы, который бабушка взяла в руки, собираясь положить в рюкзак.
Бабушка. Эксикатор.
Андрей Петрович. Для хранения пыльцы. Оберни его, Маша,

во что-нибудь мягкое. Не расколоть бы... В середину его, в середину. Дай, я сам... — он бросается укладывать эксикатор. — Ватрушки долой, и без них тяжело!

Б а б у ш к а. Ну, нет! Ватрушками не поступлюсь, что другое, а ватрушки...

А н д р е й П е т р о в и ч. Погоди, погоди, матушка, не кипятись... Вот так мы его положим... — Вдруг он оставляет рюкзак и обращается к Мурату: — А что, Владимир так и не появлялся?

М у р а т (грустно). Нет.

А н д р е й П е т р о в и ч (грозно). Принцип выдерживает?! Хотел его взять, а теперь баста! Ни за что не возьму. А ну-ка, сбегай к Наташе, может, он там сидит.

Мурат убегает.

Небольшая чистенькая комната, в которой живет Наташа со своим дедом. Степаныч в очках, вооружившись иглой и наперстком, пришивает лямку к рюкзаку. У ног его лежит Дружок.

Наташа, одетая по-дорожному, в шароварах и ботинках на толстой подошве, перебирает свои вещи и кричит:

— Дедушка, какую лучше надеть, горошком (она прикладывает к себе кофточку горошком) или в клеточку?

Подняв очки на лоб, склонив набок голову, Степаныч смотрит на внучку.

— В горошек-то, пожалуй, лучше, — серьезно говорит он и вдруг спохватывается: — батюшка, пироги-то мои, пироги!

Бросается к печи и вынимает дымящиеся пироги.

— Подгорели! Что ты будешь делать! — Он растерянно смотрит то на пироги, то на Наташу.

Наташа ласкается к старику, стараясь его утешить:

— Ничего, дедушка! Я подгорелые даже больше люблю.

С т е п а н ы ч. Ой ли?

В открытом окне появляется Мурат:

— Наташа, Володи здесь нет?

Н а т а ш а (встревоженно). Нет.

Павлик с ватрушкой в одной руке и ванькой-встанькой в другой спускается с крыльца. Внезапно чья-то рука схватила его и потащила в кусты.

Павлик испуганно завопил:

— А...

— Тихо, Колобок, молчи. Это я, Вова.

Павлик сейчас же успокаивается:

— Вова?

В о л о д я (шепотом). Ты мне нужен как свидетель...

Тихо в саду. Слышен только ровный шум прибоя. Из-за облаков выплыла луна.

В конце Пионерской аллеи Володя копает яму. Павлик сидит на корточках и с нетерпением заглядывает в яму:

— Вов, для чего ты копаешь? Клад, да?

Володя беспокойно оглядывается по сторонам.

— Молчи, Колобок. Сиди тихо и смотри. Сейчас все увидишь. — Он помещает в яму небольшое деревце и закапывает его. Затем облегченно вздохнув и вытерев рукавом мокрый лоб, говорит: — Это я дерево посадил... первый раз в жизни. Видал?

П а в л и к. Видал.

Володя. Своими глазами?

Павлик. Своими.

Володя (грозно, многозначительным шепотом). Запомни это!

Павлик. Запомнил...

Слышен топот бегущих ног. Володя испуганно метнулся в кусты, но сейчас же остановился. Это Наташа и Мурат.

Мурат (радостно). Володя!

Наташа. А мы тебя по всему саду ищем! Что ты тут делаешь?

Володя. Ребята... я... я дерево посадил. Не верите, у него спросите, — кивает на Павлика, — он видел.

Павлик (поспешно). Своими глазами.

Наташа, не веря своим ушам и глазам:

— Ой, Володя! Честное пионерское?

Володя. Под салютом! Ну, а теперь... теперь возьмете?

Наташа ползает на коленках вокруг только что посаженного деревца:

— Возьмем, возьмем! Чудеса! Ребятам скажу, вот удивятся!

Володя (резко). Попробуй только скажи! Никому, кроме дедушки, про это ни слова.

Стоя у приоткрытой двери, Володя прислушивается к тому, что происходит в комнате, смотрит в щель.

Наташа, бабушка, Мурат и Павлик окружили Андрея Петровича и дружно уговаривают его.

Наташа. Павлик свидетель, он видел.

Павлик. Своими глазами.

Наташа. Возьмите его, Андрей Петрович! Пожалуйста!

Мурат. Пожалуйста, Андрей Петрович!

Бабушка. Возьми уж его, Андрюша.

Андрей Петрович. Значит, дерево посадил этот враг ботаники? Поспешность, надо сказать, весьма подозрительная, но так и быть. Пусть собирается.

Володя вбегает в комнату и радостно бросается к деду:

— Дедушка!

Андрей Петрович с трудом освобождается из его объятий:

— Володя, погоди! Вовка, пусти же! Слышишь? А то я раздумаю!

Раннее утро. Всходит солнце.

Из ворот Опытной станции торжественно выходит процессия: Андрей Петрович с ружьем за плечами, за ним гуськом Володя, Мурат и Наташа. Все с рюкзаками. Их провожают юннаты, бабушка с Павликом. У ворот, повизгивая, носится Дружок.

Бабушка. Смотрите, ребятки, от дедушки ни на шаг!

Павлик. Я тоже хочу в поход! Я большой! Пусти, бабушка! — Он вырывает руку у бабушки и собирается заплакать.

Андрей Петрович. Нельзя, Колобок. А мы тебе какую цикаду принесем!

Павлик. Большую?

Андрей Петрович. Бо-ольшущую!

Степаныч. Ну, Андрей Петрович, целая экспедиция!

Андрей Петрович. Пускай привыкают путешествовать.

— А ты куда увязался? — вдруг грозно обращается Степаныч к Дружку, замыкающему шествие. — Поди сюда, разбойник! Кому говорят? Дружок!

Дружок жмется к ребятам и не хочет уходить.

Володя. Он с нами, дядя Степа!

Степаныч. Вот я ему сейчас покажу — с вами!

Наташа. Дедушка, пускай идет!

Степаныч. Вам лишняя обуза, да и мне без него скучно. — Он ловит собаку за ошейник и, привязывая к воротам, ворчит: — Любит, разбойник, путешествовать. Его мясом не корми, а только подавай ему приключения.

Дружок рвется на веревке, жалобно скулит и лает.

Все машут руками вслед уходящим:

— Счастливого пути!

Уходим в поход,
И солнце встает,
Пылает восток, как знамя!
И песня звенит,
И ветер летит,
И ветер летит за нами! —

поют ребята.

Андрей Петрович подпевает им.

Звучит все та же песня. Андрей Петрович и ребята пробираются по узенькой тропинке в горах.

Склоны гор покрыты густым лесом. В просветах между ветками далеко внизу блестит море.

Шумят в ущельях водопады.

Кричат птицы.

Андрей Петрович, опираясь на палку, торопливо идет впереди. За ним гуськом ребята.

Володя взбирается на большой камень и, приставив к глазам бинокль, смотрит на море:

— На море барашки! Качка будет! Ну, здорово! Мурат, ты боишься?

Мурат. Не знаю, не плавал еще.

Володя. А я люблю качку, она на меня не действует. Вот она, — он кивает на Наташу, — сразу скиснет.

Наташа. Это еще посмотрим, кто скорее скиснет. Собери-ка лучше рододендроны для гербария.

Путешественники выходят на опушку леса, сплошь покрытую непроходимыми зарослями вечнозеленого кавказского рододендрона. Крупные соцветия белых, кремовых и нежнорозовых цветов покачиваются на стеблях в человеческий рост.

Володя. Вот еще, цветочки-лепесточки...

Наташа. Ты опять?

Мурат бросается рвать цветы и протягивает Наташе великолепный букет рододендронов. Наташа, немного смущенная, с благодарностью принимает цветы. Володя нехотя тоже выполняет просьбу Наташи — вырывает куст рододендрона с корнем, отдает ей и снова обращается к Мурату с прерванным разговором на любимую тему:

— Капитан на дельфинобойном, говорят, очень строгий. Но мы все равно проберемся в штурманскую рубку... Постой!

Обеспокоенный Володя догоняет Андрея Петровича:

— Дедушка, да что же мы от моря уходим?

Андрей Петрович. Мы не уходим от моря. Вот компас, смотри. Идем параллельно берегу. Узнаем в заповеднике все, что нужно, спустимся к морю и сядем на теплоход.

Володя. А мы не опоздаем?

Андрей Петрович. Нет.

Внезапно Наташа, шедшая позади всех, вскрикивает:

— Дружок! Ребята, Дружок!

Через заросли цветов большими скачками несется Дружок. У ошейника болтается обрывок веревки. Вихрем налетает собака на ребят, чуть не сшибает их с ног, бросается к Андрею Петровичу, прыгает, визжит, лижет лицо.

— Молодец, Дружок! — радуются ребята.

Вечер.

Андрей Петрович и ребята сидят у костра. Седоусый человек в высоких охотничьих сапогах с двустволкой за плечами говорит:

— Левана Беридзе вот уже пять лет как нет в заповеднике. Он работает на пасеке в колхозе «Красный горец». Приметный такой мужчина... с черной бородой...

Андрей Петрович. Далеко отсюда?

— Часа два...

Андрей Петрович смотрит на часы, качает головой.

— Не успеем на теплоход.

Охотник. А зачем вам на теплоход? Идите через Дикое ущелье.

Андрей Петрович. Мы хотели морем до семьдесят второго километра...

Охотник. Можно и морем, только так вы полдня лишних потеряете.

Андрей Петрович. А вы-то об этом чабане ничего не слыхали?

Охотник. Был разговор... Знаю, что старик живет в Солох-Бабуке.

Володя подталкивает Мурата:

— Слышишь? Солох-Бабук!

Охотник. Имени не знаю. Леван вам все расскажет. Я бы вас проводил к нему, да у меня в стаде зубров новорожденный появился, не могу оставить.

Андрей Петрович. Покажите хотя бы дорогу.

Охотник. Это с удовольствием. Идемте.

Андрей Петрович. Ребята, от костра не отходить. Я скоро вернусь. Переночуем здесь.

Андрей Петрович и охотник уходят.

Наташа, утомленная непривычным переходом, спит у костра, свернувшись калачиком. Рядом с ней расположился Дружок. Мурат сидит, сложив по-туркменски ноги, и тоже спит. Бодрствует только Володя. Он в каком-то возбужденном, тревожном состоянии, глаза его лихорадочно блестят. Тормоша Мурата за рукав, он шепчет:

— Мурат! Мурат! Проснись же! Слышишь?

Мурат открывает глаза, непонимающе смотрит на Володю.

Володя. Бежим!

Мурат никак не может проснуться:

— Куда бежим?

Володя. На дельфинобойный! Через час он будет в Каменной бухте!

Мурат (сонно). В бухте...

Володя. Пойми, теплоход будет ждать, а нас нет. Мы еще раньше их приедем в этот Солох-Бабук, увидишь!

Пробормотав что-то невнятное, Мурат валится на траву и засыпает.

Володя пробует его растормошить, но, ничего не добившись, безнадежно машет рукой.

К костру подходит Андрей Петрович.

Ребята крепко спят, а у развязанного рюкзака хозяйничает медвежонок: засовывает лапу в банку с вареньем и обсасывает ее. Услышав шаги, медвежонок что есть духу улепетывает в лес.

Андрей Петрович улюлюкает ему вслед, улыбаясь, смотрит на спящих ребят и вдруг замечает, что у костра нет Володи и Дружка, а к стволу ближайшего дерева прикреплена какая-то подозрительная бумажка. Андрей Петрович срывает бумагу, разворачивает ее и читает: «Еду на теплоходе. Встретимся в Солох-Бабуке. Дружок со мной. Не беспокойтесь. Владимир».

Несколько секунд Андрей Петрович стоит растерянный, потом начинает будить Мурата:

— Мурат, Мурат...

Мурат открывает глаза:

— Андрей Петрович!

Андрей Петрович (волнуясь). Дело в том... дело в том, что Вовка убежал на теплоход.

Мурат вскакивает на ноги:

— Убежал?

Андрей Петрович. Тише... не надо будить Наташу... Я иду за ним...

Мурат. Я с вами!

Андрей Петрович. Нет, ты останешься здесь. Я тебе поручаю ее, —он кивает на Наташу. — Понимаешь?

Мурат. Понимаю, Андрей Петрович.

Андрей Петрович торопливо уходит в темноту.

Володя бежит по лесу. За ним Дружок. Внезапно где-то совсем рядом раздается выстрел из ружья, затем голос Андрея Петровича:

— Володя! Володя!

Схватив собаку за ошейник, Володя тащит ее в кусты.

На том месте, где он только что стоял, появляется Андрей Петрович:

— Володя! Вова!

Володя сжал рукой челюсти собаки и приговаривает шепотом:

— Молчи, Дружок, молчи.

Андрей Петрович уходит.

Володя пробирается через густую чащу дремучего леса. Луна освещает гигантские деревья, опутанные ползучими растениями, похожими на водоросли. Субтропический лес напоминает подводное царство.

Володя с трудом прокладывает себе дорогу в зарослях:

— Дружок, Дружок, не отставай! Только к водопадам выйти, а там... море рядом.

Володя выбился из сил и остановился, тяжело дыша:

— Никаких водопадов! Кажется, заблудился... Дедушка! Дедушка! — вдруг кричит он с отчаянием, но ему отвечает только эхо.

Раздается крик филина. Тоскливо завыл Дружок.

Володя. Молчи, Дружок, молчи! Ну что ты? Может, еще не заблудились... Дедушка! Ау!

Внезапно Володя выходит на небольшую поляну. На противоположной ее стороне темнеют силуэты каких-то огромных животных. Слышно их сопение.

Володя невольно пятится назад и вдруг видит, что прямо на него, ломая кусты, опустив рога, несется разъяренная зубриха. Володя поворачивается и бежит. Зубриха, тяжело топая, несется за ним. Расстояние между ними сокращается с каждой секундой. Володя оглядывается, подбегает к ближайшему дереву и начинает торопливо карабкаться по

стволу, но первые ветки высоко над землей и до них еще далеко. Выбиваясь из последних сил, он лезет все выше и выше... Вот, наконец, ухватился за ветку и, качаясь, повис на ней.

Зубриха стоит под деревом, наклонив голову, яростно сопит и роет ногой землю.

Раздается далекий прерывистый гудок теплохода.

Володя (с отчаянием). Дельфинобойный ушел!

Раннее утро. У потухшего костра сидят унылые Мурат и Наташа. Подходит Андрей Петрович с ружьем.

Ребята бросаются к нему:

— Ну? Не нашли?

Андрей Петрович качает головой и устало опускается у костра:

— В Каменной бухте его не было... Заблудился.

Наташа сидит, обхватив голову руками:

— Эх, Вовка, Вовка! Какой дуралей! Неужели теперь все пропало... и пыльца.

Андрей Петрович (сердито). До пыльцы ли теперь, Наташа. Экспедиция сорвана!

Мурат (горячо). Андрей Петрович, по следам его найду! У меня неплохой глаз, когда баран отобьется от стада, никто не найдет, говорят — надо послать Мурата.

Андрей Петрович внимательно, с надеждой смотрит на Мурата:

— Но ведь в лесу тебе труднее найти след, чем в песках.

Мурат. Всюду можно много увидеть, и в песках и в лесу.

Андрей Петрович решительно поднимается:

— Идемте!

Утренняя заря золотит снежные вершины Кавказских гор.

Почти рядом с вечными снегами раскинулись субальпийские луга с весенними цветами.

Первые лучи солнца проникают в чащу субтропического леса.

Володя сидит на дереве в той же позе. Видно, что он всю ночь не смыкал глаз.

Поодаль пасутся зубры.

Под деревом лежит зубриха, а рядом, прижавшись к ней, новорожденный зубренок. Из ближайшего куста осторожно выглядывает Дружок, смотрит вверх на Володю и отчаянно зевает, будто понимает всю нелепость и безвыходность его положения.

Пробуждаются лесные обитатели. Из дупла над Володей показалась крошечная кавказская белка. Перескочив на соседнее дерево, с резким писком она исчезла в верхушках деревьев.

Промчались косули на водопой.

Поют и щебечут птицы в ветках деревьев.

Неожиданно в светлую мелодию радостного утра вплетается звук далекого рожка. Зубры подняли головы прислушиваясь. И вдруг зубриха поднялась и... пошла. За ней потянулось все стадо.

Володя смотрит им вслед, не веря своим глазам.

Под большим буком стоит босоногий мальчуган в пионерском галстуке и играет в рожок. Знакомый нам охотник и две девочки насыпают корм в деревянные корыта.

Зубры подходят к корытам, начинают есть.

Володя спускается с дерева и вдруг видит: совсем рядом медвежонок обнюхивает поросший мохом камень, выворачивает его и роет под ним лапой. Володя снова прижимается к спасительному дереву. Стоит

несколько мгновений в нерешительности и вдруг, вложив пальцы в рот, пронзительно свистит. Охнув от неожиданности, медведь скрывается в лесу.

Володя смеется и ласково треплет Дружка, который уже вылез из своей засады:

— Видал, как я его? То-то. Теперь надо догонять своих. Откуда мы пришли? Отсюда? А может, отсюда? Ищи, Дружок! Ищи! — Он дает ему понюхать подметку своего сандалия. Дружок понюхал сандалий, лизнул его на всякий случай и заискивающе замахал хвостом, решительно не понимая, чего от него хотят.

Володя. Ищи! Понимаешь, ищи!

Дружок виляет хвостом.

Володя. У, дворняга! Ничего ты не умеешь! Идем!

Володя начинает пробираться через заросли и вдруг замечает, что Дружок, громко похрустывая, что-то ест. Володя бросается к нему:

— Ты что тут ешь?

Перед Дружком гнездо, полное птичьих яиц. Володя пытается отогнать собаку, оттаскивает ее за ошейник:

— Оставь мне, Дружок! Отдай!

Но Дружок уже покончил с яйцами и, виновато махая хвостом, облизывается.

Володя. Эх ты, друг человека! Все слопал! Я тоже хочу есть, чтоб ты околел! Пшел вон!

Через чащу кустарника пробирается Мурат. Вот он остановился, поднял что-то с земли и радостно вскрикнул:

— Андрей Петрович, идите сюда! Тюбетейка!

К нему пробираются Андрей Петрович и Наташа.

Наташа. Это володина!

Андрей Петрович (взволнованно). Его!

Мурат. Он здесь прошел, вон ветку сломал, вон еще!

Андрей Петрович (восхищенно смотрит на Мурата). Да ты и в самом деле настоящий следопыт! Молодец!

Мурат с новой энергией устремляется по обнаруженным следам.

Еле перебирая ногами от усталости, облизывая языком пересохшие губы, Володя бредет по лесу.

Внезапно совсем рядом раздается топот, треск ломаемых веток, шум раздвигаемой листвы, и из зарослей выносится всадник на разгоряченном коне. Всадник — загорелый грузинский мальчик лет двенадцати, в белой войлочной шляпе с широкими полями, отороченными пушистой бахромой. Изо всех сил пришпоривает он коня босыми пятками.

Володя остановился пораженный и обрадованный. Еще мгновение, и всадник скроется из глаз. Володя бросается за ним вслед, кричит:

— Мальчик! Эй, мальчик!

Мальчуган остановил коня, обернулся и удивленно смотрит на Володю.

Володя подбегает к нему:

— Я заблудился!

Мальчуган внимательно и подозрительно оглядывает оборванного, взлохмаченного, исцарапанного и чумазого Володю:

— Кто такой? Откуда?

Володя. Я с дедушкой... Мы из Ксу... за пыльцой... экспедиция.

— А не врешь?

— Что ты!

— Ну, ладно, разговаривать мне с тобой тут некогда. У меня срочное донесение. Садись, а там разберемся.

Он помогает Володе взобраться на лошадь.

— Держись крепче.

Володя обхватывает мальчика руками, и лошадь трогается. Обернувшись, Володя кричит:

— Дружок! Дружок! За мной!

Дружок уже и сам понял, в чем дело, и не отстает от лошади.

Поляна, уставленная пчелиными ульями.

У одного из крайних ульев стоит богатырского сложения чернобородый человек в странном головном уборе: с широких полей его соломенной шляпы спускается густая сетка, закрывающая все его лицо. Он заглядывает в улей и говорит что-то своему молодому помощнику.

Мальчуган на полном скаку осадил лошадь, так что Володя чудом удержался на ее спине. Приложив руку к шляпе, володин спаситель весело и звонко кричит:

— Товарищ маршал пчелиной авиации! На люцерне все готово. Можно пускать эскадрильи!

Чернобородый великан улыбается под сеткой и отвечает ему густым басом:

— Эскадрильи готовы к вылету. Наблюдатели все на местах, Марлен?

М а р л е н. Все, дядя Леван! — Он лихо соскакивает с лошади и помогает сойти Володе. — Слезай, генацвали, приехали.

Дядя Леван с любопытством рассматривает Володю:

— Кто таков?

М а р л е н. Это трофей! В плен захватил. Говорит, из Ксу, заблудился...

Л е в а н. Заблудился? Вот как?

Переходя от улья к улью, Леван открывает зарешеченные летки. Из них появляются целые полчища пчел и с жужжанием устремляются в полет, все в одном направлении.

Володя широко раскрытыми глазами следит за происходящим. Он забыл сейчас обо всем на свете.

— Что это? — спрашивает он шепотом Марлена.

М а р л е н. Как что! Разве не видишь, дрессировка пчел.

В о л о д я. А кто этот с бородой?

М а р л е н. Маршал пчелиной авиации.

В о л о д я. Шутишь?

М а р л е н. Видишь, дает приказ, и пчелы летят люцерну опылять. Потом даст приказ — на яблони полетят или еще куда надо колхозу.

В о л о д я. Ну да? — Он с восхищением смотрит на человека, которому подчиняются пчелы.

Дядя Леван говорит что-то своему помощнику, показывая рукой вдаль. Мимо его руки по направлению указательного пальца с жужжанием проносятся пчелы, и в самом деле напоминая маленькие эскадрильи самолетов, направляемые рукой чернобородого великана, их маршала.

В о л о д я. А как... как он отдает им приказ?

М а р л е н. Очень просто. Во все ульи ставит сироп из люцерны и на два-три дня запирает пчел. Пчелы привыкнут к запаху и летят, куда надо. На люцерне, откуда я прискакал, сидят наблюдатели, наши юннаты. Вот они там сидят и считают, сколько пчел прилетит.

В о л о д я. Здорово!

М а р л е н. Наши колхозники смеются. Вот, говорят, русский мастер

Левша блоху подковал, а наш дядя Леван пчел запряг в колхозную работу.

Володя рассматривает маленький улей:

— Это что?

Марлен. Опылительный снаряд.

Володя. Снаряд?

Марлен. Из него пчелами стреляют.

Володя. Стреляют?!

Марлен. Ну, не стреляют, а просто заряжают пчелами до трех тысяч и выпускают на дерево опылять. Вот видишь, фарфоровая трубка.

Володя. Вижу.

Марлен. В нее насыпают пыльцу какого нужно сорта. Пока пчела ползет по трубке, наберет пыльцы и летит на цветок.

Володя. А если она не на то дерево полетит, какое нужно?

Марлен. Э-хэй, генацвали, у нас все продумано! Для этого есть изолятор. Если хочешь, сейчас покажу.

Володя. Хочу. Только... только сперва чего бы такого поесть...

Марлен. А-ай, что ж молчал до сих пор?

Он скрывается в шалаше пасечников и через минуту появляется оттуда с бутылкой молока, краюхой хлеба и чашкой меда.

Володя и Дружок с одинаковой жадностью набрасываются на еду.

Чернобородый «маршал» внимательно слушает Володю.

Володя. А потом слез с дерева и пошел. Шел, шел... а тут... он!— он кивает на Марлена.

Леван. Так кого же ищет твой дедушка?

Володя. Левана... (припоминая) Беридзе... Пчеловод... с черной бородой. Вы не знаете?

Леван улыбается:

— Знаю. А я на него не похож?

Володя. Ой! Как же я не догадался? Это вы?!

Леван. Выходит, так.

Володя. Они не приходили?

Леван. Нет.

Володя. Значит...

Леван. Значит, важная экспедиция срывается. Вот что это значит. Они теперь ищут тебя или сидят и боятся с места сдвинуться в то время, как им дорога каждая минута. Наши пионеры так бы не поступили, а, Марлен?

Марлен. Никогда!

Володя (пристыженный). Я же не хотел! Я думал, что еще раньше их попаду в этот Солох-Бабук, а вышло...

Леван. Вышло худо. И главное — ничем помочь тут нельзя. Ты даже не знаешь толком, где оставил дедушку.

Володя. У водопада.

Леван. Водопадов у нас много, это не примета.

Володя (в отчаянии). Что же теперь делать?

Мурат идет по следу.

— Андрей Петрович! Наташа! Клок белой шерсти! Это оставил Дружок! А вон еще и еще! А-ай, молодец Дружок, что оставил всюду шерсть!

Обрадованный новой находкой, Мурат вдруг запел:

— Вперед, вперед, Мурат! Ты нашел следы друга, ты спасешь его, как он спас тебя от смерти!

Андрей Петрович и Наташа торопливо идут за ним.

Подходят к тому месту, где Володя встретил Марлена.

Мурат остановился озадаченный:

— Тут кончается след!

Андрей Петрович осматривает землю:

— Следы лошади.

Мурат. Лошадь пошла направо.

Андрей Петрович. Но вот точно такие же свежие следы налево.

Мурат. Что делать будем?

Андрей Петрович. Ты пойдешь направо, а мы с Наташей — налево.

Вглядываясь в следы на земле, Мурат быстро уходит направо. Андрей Петрович с Наташей — налево.

Мурат выходит на широкую лесную тропу и вдруг пускается бежать, что есть духу.

Пасека. У шалаша стоят Володя и Марлен.

Володя (решительно). Нет, я пойду!

Марлен. Зачем пойдешь, кацо?

Володя. Их искать!

Марлен. Не найдешь, совсем заблудишься! Они сюда придут.

Володя. Они ждут...— и он вдруг бросается в лес.

Марлен. Куда? Назад! — Он догоняет Володю и хватает его за плечи: — Не пущу!

Володя. Пусти!

Марлен. Не пущу!

Между ними начинается борьба.

Озираясь по сторонам, Мурат осторожно раздвигает кусты руками и вдруг видит: Володя и какой-то незнакомый мальчишка, обхватив друг друга руками, катаются по земле. Решив, что Володя попал в беду, Мурат выскакивает из кустов, в два прыжка оказывается возле мальчиков и кладет Марлена на лопатки.

Володя с радостным криком бросается к Мурату:

— Мурат!

Марлен лежит на земле и изумленно смотрит на Мурата.

Володя со смехом помогает ему подняться:

— Это наш друг, Мурат! Мы боролись!

Мурат. Думал, враг твой, бьет тебя. А-й, глупый Мурат!

Все трое весело смеются.

Марлен, Володя и Мурат садятся верхом на лошадь.

Дядя Леван говорит Марлену:

— Встретишь экспедицию, проводишь до Дикого ущелья. Оттуда до Солох-Бабука рукой подать. Имя чабана не забыли?

Мальчики (хором). Ачмиз!

Леван. Молодцы. Ну, счастливо!

Володя. Спасибо, дядя Леван.

Мурат. До свидания!

Лошадь трогается.

Марлен, Володя и Мурат, держась друг за друга, едут на лошади. Дружок бежит впереди.

Андрей Петрович и Наташа, нагруженные рюкзаками, молча пробираются через густой кустарник. У Андрея Петровича усталое, измученное лицо. Он смотрит на часы. Внезапно в зарослях раздается топот, шум раздвигаемой листвы. Андрей Петрович вскинул ружье, готовый выстрелить, но в это время из кустов показывается Дружок, а за ним лошадь с мальчиками.

Дружок бросается к Андрею Петровичу и Наташе.

Володя спрыгивает с лошади:

— Дедушка!

Андрей Петрович смотрит на него сурово. Наташа — укоризненно. Володя медленно опускает голову. Андрей Петрович подходит к Мурату.

— Ну, Мурат, давай руку. Спасибо. А это кто? — он смотрит на Марлена.

Мурат. Это Марлен с пасеки. Он проводит нас до ущелья. Чабана зовут Ачмиз.

Андрей Петрович. Вы видели Левана Беридзе?

Володя. Я самый первый его увидел. Дедушка, я сейчас все объясню...

Андрей Петрович (строго). Об этом поговорим потом, а сейчас дорога каждая минута.

Андрей Петрович и ребята торопливо поднимаются в гору по крутой тропинке. Марлен едет впереди на лошади, показывая дорогу. Невыносимо печет солнце. Все молчат, измученные бессонной ночью и волнениями.

Андрей Петрович немного отстал от ребят. Володя оглядывается, виновато смотрит на него.

Смерив Володю уничтожающим взглядом, Наташа поджидает Андрея Петровича и говорит заботливо:

— Отдохнем, Андрей Петрович?

Андрей Петрович. Вперед, вперед, ребята! Отдыхать некогда!

Володя идет за Наташей:

— Можешь не воображать. Это мой дед, и я его жалею больше, чем ты.

Наташа молчит.

Володя. Надулись все... Выслушать человека не могут.

Наташа молчит.

Унылый и подавленный, Володя идет теперь за Муратом:

— Чего молчите-то? Обиделись, что ли? Так и скажите. Молчат, как рыбы. Мурат!

Мурат не отвечает ему.

Володя не выдерживает и, обогнав всех, решительно преграждает дорогу:

— Что молчите? Уж лучше бы исколотили!

Мурат. Если не принесем пыльцу золотых яблок, исколотим, увидишь...

Андрей Петрович. Не думал я, Володя, что ты можешь быть таким... черствым и жестоким. Как ты мог не подумать о своих товарищах, обо мне, о деле? Заставил всю ночь волноваться. Понимаешь ли ты, как непростительно поступил?

Володя. Я хотел еще раньше вас приехать в Солох-Бабук...

Андрей Петрович. Посмотрим, как ты покажешь себя дальше! А сейчас разговаривать некогда, герой! Ведь если не придем до цветения, путешествие будет напрасным. Вперед! — Он энергично устремляется вверх по горе, размахивая палкой.

— Вперед! — подхватывают ребята и с песней бросаются вслед за ним.

Андрей Петрович и ребята стоят на краю Дикого ущелья. Но это «дикое» ущелье никак не отвечает своему названию: через него проведена воздушная дорога. Слышен шум работающих машин — в ущелье идет разработка полезных ископаемых.

Приподнявшись на лошади, Марлен показывает на вершину горы.

— Видите домик? Это Солох-Бабук. Теперь сами найдете! — Он поворачивает лошадь.

Андрей Петрович. Спасибо, Марлен! Передай привет дяде Левану.

Ребята. До свидания, Марлен!

Марлен. Счастливой вам дороги. — Хлестнув лошадь, он начинает быстро спускаться с горы.

Удобно разместившись в вагоне воздушной дороги, Андрей Петрович, ребята и Дружок плавно проносятся над пропастью.

Володя разочарован:

— Вот так Дикое ущелье!

Наташа, игнорируя Володю, обращается к Мурату:

— Мне очень нравятся такие ущелья!

Снова подъем в горы. Еще круче стала дорога, еще труднее стало подниматься. Андрей Петрович вытирает платком мокрое лицо:

— Ну, еще немного, ребятки. Вперед!

— Вперед! — попрежнему отвечают ребята, хотя уже и не такими бодрыми и звонкими голосами, как раньше.

Выбиваясь из последних сил, они достигают, наконец, селения на вершине горы.

Внезапно белокрылая авиамодель с красными звездами пронеслась прямо над головами наших путешественников и стала плавно парить над горой, описывая круги.

На небольшой площадке на краю селения столпились смуглые грузинские ребята. Это они запустили модель. В воздух взмыло еще несколько моделей. Мальчики с криком, запрокинув головы, несутся вниз с горы и чуть не сбивают с ног Андрея Петровича и ребят.

— Какое селение? — спрашивает одного из них Андрей Петрович.

— Солох-Бабук.

Забыв о моделях, мальчуганы с интересом окружают путешественников.

Андрей Петрович. А ну-ка, кто из вас знает чабана Ачмиза?

— Ачмиза?

— Знаем!

— Ему сто первый год пошел.

Андрей Петрович (обрадованно). Вот, вот! Это он! Как его увидеть?

Мальчики. Он не здесь живет. Он в горах овец пасет.

Андрей Петрович. Далеко отсюда?

— Порядочно.

Андрей Петрович. Кто-нибудь из вас возьмется проводить? Мы к нему по очень важному делу из Ксу.

Мальчики. Из Ксу?

— Ого!

— Проводим! Пошли, ребята!

Мальчики всей гурьбой ведут экспедицию по горной тропе.

— Так вы к нему за пыльцой?

— Не даст!

Андрей Петрович. Как не даст?

— Не даст и все.

— Он у нас такой...

— Камень старик.

— В сад никого не пускает.

— В прошлом году у него кто-то ветку сломал на апельсине...

— Никто ее не ломал, ветром ее, — поправляет другой мальчик.

— И вот он после этого такой стал.

— Деревья свои любит! Разговаривает с ними, сам слыхал.

Андрей Петрович. Значит, апельсины у него есть?

— Раньше было штук двенадцать, а в эту зиму все померзли.

Андрей Петрович останавливается:

— Все?

— Все, кажется. Морозы были большие.

Володя. Ну, все! Можно поворачивать обратно.

Наташа. Ты вообще мог не ходить с нами...

Мурат. Пока не увижу своими глазами, — не уйду!

Андрей Петрович (в крайнем нетерпении). Далеко еще?

— Теперь близко. Направо и все.

Повернув направо и пройдя еще немного по тропинке, мальчики останавливаются:

— Вот сад, а вон шалаш.

— Нет его...

— Подождите, он скоро придет.

Словно белые облака опустились на гору и ползут вверх по ее зеленому склону — это колхозное стадо овец движется на водопой. Стадо гонит сухощавый старик с белой бородой, в папахе, сшитой чуть ли не из целой бараньей шкуры. Его коричневое лицо, дубленное солнцем и ветром, изрезано глубокими морщинами, но черные глаза быстры и остры, как стрелы. Он помахивает посохом.

— Ачу! Ачу! Куршиа, что смотришь? — говорит он огромной кавказской овчарке, белая шерсть которой волочится по земле.

Собака бросается к овцам, отбившимся от стада, и возвращает их на дорогу.

Припав к роднику, бьющему из-под камня, жадно пьют овцы.

Чабан наполняет водой большой глиняный кувшин и говорит собаке:

— Смотри за овцами, Куршиа. Я иду в сад.

Собака понимающе смотрит на старика своими умными глазами.

Озираясь по сторонам, Наташа и Мурат крадутся по саду Ачмиза.

Наташа останавливается и радостно шепчет:

— Мурат! Сюда! Апельсин! Есть один!

Мурат. Апельсин!

Взявшись за руки, они танцуют вокруг дерева.

Наташа (шепотом). Еще не цветет! Только почки набухли...

Мурат. Интересно, пыльца готова? — он осторожно раскрывает цветочный бутон пальцами.

Наташа хватает его за рукав:

— Ачмиз!

Мурат оборачивается.

Опираясь на посох, к нему приближается старый чабан. Борода его трясется от гнева:

— Что делаешь?! Зачем рвешь бутон? Вон! Вон из сада! — он стучит посохом.

Мурат. Я не рву... Я смотрел пыльцу.

Наташа. Простите, что мы без спроса... Я вам сейчас все объясню. Мы из Ксу... за пыльцой...

Ачмиз. Слушать не хочу! Пыльцу не дам! Пусть гром сразит вас! Пусть земля поглотит!

К месту происшествия спешат Андрей Петрович и Володя.

Андрей Петрович обрушивается на ребят:

— Кто позволил вам забраться в сад? Я предупреждал вас! Стыдно!

Наташа готова заплакать:

— Мы же только посмотреть, Андрей Петрович.

Ачмиз ревниво осматривает почки на дереве.

Сбившись в кучку, ребята шепчутся.

Мурат. Эх! Я виноват, зачем не послушался?

Володя чувствует себя на высоте положения:

— Да... нехорошо...

Мурат. Пыльцу теперь не даст.

Наташа (в большом горе). Неужели, если попросить как следует...

Володя. Вот еще, кланяться такому! Да мы с Муратом ночью залезем и...

Наташа. Попробуй только! И зачем тебя взяли? Одни неприятности!

Убедившись, что все почки на месте, Ачмиз успокоился и говорит Андрею Петровичу медленно, с расстановкой, скрипучим старческим голосом:

— Думаешь, злой, жадный Ачмиз? Этому деревцу цены нет. Каждая почка стоит чистого золота. Было двенадцать апельсинов. Одиннадцать из них убил мороз. Только этот не боится холода и рано цветет. Не для себя берегу его. От науки задание. Еще до войны был тут на охоте ученый. Увидел мой садик, похвалил. Оставил мне двенадцать семячек. Вырастишь, говорит, отец, — большое дело будет для науки. Сказал, приедет. Одиннадцать лет прошло с тех пор, а его все нет. Для него берегу деревце.

Андрей Петрович. Ученого звали Тимофей Ильич?

Ачмиз приходит в большое волнение:

— Тимофей Ильич! Знаешь его?

Андрей Петрович. Тимофей Ильич... погиб во время Отечественной войны в партизанском отряде.

Ачмиз медленно стягивает свою папаху, стоит с непокрытой головой, сжав губы. По его щекам скатились слезинки и застряли в глубоких морщинах подбородка. Андрей Петрович тоже обнажает голову. Все молчат.

С гор набежал ветер. Затрепетали листья на апельсиновом деревце. Андрей Петрович, не отрывавший глаз от какой-то одной точки на дереве, вдруг тихо говорит:

— Смотрите, этот бутон сейчас раскроется!

Затаив дыхание, не мигая, все смотрят на бутон, у которого едва заметно приподнялась чешуйка. Бутон вздрогнул, кажется даже, что послышался легкий шелест раскрывшихся чешуек, и вот показались девственно белые лепестки венчика.

Ачмиз. Дело его никогда не умрет... Редкий случай, чтобы цветок цитруса раскрылся на глазах человека. К счастью.

Андрей Петрович. Мы не знали ни вашего имени, ни селения, иначе уже давно бы наладили связь.

Ачмиз надевает папаху и крепко жмет руку Андрея Петровича:

— Ваша́! Ваша́! Дождался дорогих гостей Ачмиз! Берите, берите пыльцу! Для вас берег ее. Какой богатый день! Печаль и радость. От радости голову потерял старый Ачмиз. Так это твои ребята?

Андрей Петрович. Мои... Юные мичуринцы.

Ласково улыбаясь, Ачмиз обнимает ребят:

— А-ай. А я думал, воришки почки рвут... Мир душе вашей, пусть долгой будет жизнь ваша! Берите, берите пыльцу! Спасибо, что пришли.

Андрей Петрович вынимает из рюкзака блестящие пинцеты, стеклянные пробирки и вручает их Мурату и Наташе:

— Будете помогать мне.

Володя тоже протягивает руку за пинцетом:

— А мне?

Андрей Петрович. После того, что случилось, тебе не следовало бы доверять, но... так и быть, нам слишком дорого время. Получай. Мы не станем срывать бутоны, чтобы не оставить дерево без плодов. Возьмем только пыльники с пыльцой. Делается это так, смотрите.

Андрей Петрович пинцетом раскрывает лепестки бутона, выщипывает тычинки вместе с пыльниками и опускает их в пробирку:

— Понятно?

— Понятно! — отвечают ребята и охотно принимаются за дело.

На дно пробирок падают первые пыльники — крохотные желтые мешочки, наполненные драгоценной пыльцой.

Опершись на посох, Ачмиз с гордостью смотрит на свое дерево и говорит:

— Почему сто лет живу и еще буду долго жить? Сад мой дает мне долгую жизнь. Фрукты и прежде всего золотые яблоки дают долгую жизнь человеку. Развести надо их по всей земле, батоно, и на севере, и на юге, и на западе, и на востоке, везде! Чтобы были, как картошка,— много и дешево. Вот как надо сделать!

Андрей Петрович. Совершенно верно! К этому мы и стремимся. Правительство постановило продвигать субтропические культуры в новые районы. Ваша пыльца поможет этому делу.

Ачмиз (с гордостью). Значит, не напрасно работал Ачмиз!

Непрерывно падают пыльники на дно пробирок, но заполнили только небольшую часть их, хотя видно, что Андрей Петрович и ребята работают уже давно.

Андрей Петрович. А ну-ка, сколько тут набралось?

Наташа машет занемевшими руками:

— Мало.

Андрей Петрович осматривает пробирки:

— Ого! О таком количестве я даже не смел мечтать.

Ребята (удивленно). Много?

Андрей Петрович любуется пробирками.

— Более чем достаточно. Спасибо, ребятки, — он по-мальчишески радостен и, укладывая пробирки в эксикатор, поет баском с необычайным воодушевлением известную песенку юных мичуринцев:

Мы посадим сады.
Золотые плоды
Мы подарим родимой стране!

Затем он бережно заворачивает эксикатор, помещает в свой рюкзак и крепко завязывает его.

Ачмиз провожает гостей:

— Скоро уходишь, батоно. Обижаешь старика.

Андрей Петрович. Нужно торопиться, у нас цветение в разгаре. Если во-время не принесем пыльцу, она будет не нужна.

Ачмиз. Останьтесь хотя бы до утра. Ребята устали.

Андрей Петрович с беспокойством смотрит на ребят:

— Устали? Переночуем?

Ребята дружно протестуют:

— Нет! Не устали! Ни капельки!

Андрей Петрович (повеселев). Пойдем, значит?

— Пойдем!

Андрей Петрович (Ачмизу). Скажите, по какой дороге можно попасть на пристань? Решил возвращаться морем, все-таки устали ребята.

При этих словах Володя радостно вскрикивает, бросается к Андрею Петровичу, но, встретив суровый взгляд деда, останавливается.

Ачмиз. Пойдете по дороге, что идет налево из Солох-Бабука. К утру будете у моря.

Андрей Петрович. До свидания, Ачмиз. Большое вам спасибо.

Ачмиз. Доброй вам дороги. Сообщите, как моя пыльца. Думаю, не подведет.

Андрей Петрович. Будем навещать вас и помогать.

Ачмиз. Спасибо, спасибо. Мир душе вашей, пусть долгой будет ваша жизнь.

Ребята. До свидания, дедушка Ачмиз!

— До свидания, дети. Доброй вам дороги.

Андрей Петрович и ребята уходят вниз по тропе.

Ачмиз долго смотрит им вслед.

Мы посадим сады,
Золотые плоды
Мы подарим родимой стране! —

поют ребята и Андрей Петрович.

Они подходят к горной реке с бурным течением.

Надвигаются сумерки. Внезапно с моря подул сильный ветер. Небо заволокло тучами. Стало совсем темно. Ветер мешает итти, сбивает с ног.

— Будет гроза! — кричит Андрей Петрович. — Придется укрыться здесь!

У реки под нависшей скалой спрятались путешественники.

Уставшие ребята засыпают, прижавшись друг к другу. Андрей Петрович старательно укрывает их пледом, устраивается рядом с ними. Обхватив рукой рюкзак с драгоценной пыльцой, тоже засыпает.

Вокруг бушует стихия: все свирепее завывает ветер, клокочет и пенится горная река, темнота все более и более сгущается.

Сверкнула молния. Будто океан вдруг обрушился с неба на землю. Началась субтропическая гроза.

Многочисленные ручьи и ручейки, мгновенно образованные ливнем, соединяются в стремительные потоки и, вливаясь в горную реку, переполняют ее. Первый огромный вал реки, вышедшей из берегов, с нарастающей скоростью несется вниз, с каждой секундой приближаясь к нашим героям, крепко спящим после утомительного перехода.

Вал уже в нескольких метрах от них...

Вот он налетел, подобно урагану, ворвался под скалу и с воем по-

несся дальше, увлекая в своих мутных водах плащ, рюкзаки и другие вещи путешественников.

Холодная вода окатила Володю, лежавшего с краю, он вскочил, ничего не понимая, увидел рюкзак, уносимый потоком, бросился за ним. Поток сбил его с ног и поволок по камням. Хватаясь руками за кусты, Володя с трудом поднялся на ноги и снова ринулся вслед за быстро уносящимся рюкзаком.

Андрей Петрович лихорадочно ищет что-то вокруг себя.

— Пыльца! Пыльцу унесло! — Стараясь перекричать шум ливня, реки и ветра, зовет: — Наташа! Володя! Мурат!

— Я здесь! — кричит Наташа, обеими руками держась за кусты.

Андрей Петрович. Держись, Наташа, крепче! Не бойся! Я с тобой! Мурат!

Мурат. Я здесь, Андрей Петрович! Где Володя?

Андрей Петрович. Володя!

Андрей Петрович, Мурат и Наташа зовут Володю, но его нигде нет.

Андрей Петрович. Скорее вниз по течению! Держитесь за руки!

Поддерживая друг друга, они с трудом идут вдоль клокочущей реки и зовут Володю. Впереди, шлепая по воде, то и дело отряхиваясь, бежит Дружок.

В своей нижней части горная река с шумом сбрасывает мутные воды с высокого выступа скалы, образуя водопад. Недалеко от водопада в бешено крутящемся потоке — Володя. Одной рукой он ухватился за большой скользкий камень, другой высоко над водой держит рюкзак. Он выбился из сил, из царапины на лбу сочится кровь. Занемевшая рука соскользнула с камня. Поток подхватил мальчика и понес к водопаду. Борясь с потоком, Володя в то же время ни на секунду не забывает о рюкзаке.

Гроза стихает. Начинает светать.

По берегу реки бежит Дружок.

— Дружок, Дружок! — зовет Володя. Дружок громко лает, визжит, пытается войти в воду и, не решившись, убегает. Но скоро возвращается, ведя за собой Мурата, Андрея Петровича и Наташу.

— Володя! — с радостным криком они бегут по берегу.

Первым подбегает Мурат. На мгновение он останавливается, охваченный страхом, но тут же, поборов себя, бросается в воду.

— Мурат! Не смей! Утонешь! Назад! Нужно веревку! — кричит подбегающий Андрей Петрович.

Наташа (в отчаянии). Мурат! Мурат! Андрей Петрович, он плавать не умеет!

Но Мурат уже на середине реки. С трудом лавируя между камнями, он добирается до Володи.

Андрей Петрович уже сам по колено в воде. Он бросает конец веревки:

— Держи!

Мурат обвязывает себя веревкой (другой конец держат Андрей Петрович и Наташа) и, поддерживая Володю, почти на руках выносит его на берег. Андрей Петрович подхватывает Володю, бережно несет в кусты.

Володя протягивает ему рюкзак:

— Пыльца... не намокла?

Андрей Петрович непонимающе смотрит на Володю, потом поспешно развязывает рюкзак и извлекает из него совершенно целый, надежно закрытый притертой крышкой эксикатор.

— Пыльца спасена! — он крепко целует внука в щеку. — Как же ты?

Володя. Я смотрю, уносит рюкзак, твой рюкзак с пыльцой. Я за ним! Он в речку — я за ним. Еле-еле догнал.

Наташа (ахает). У тебя кровь на лбу!

Она бросается перевязывать его голову бинтом.

Володя (небрежно). Пустяки. Царапина. Это я о камень стукнулся. — Он крепко жмет руку Мурата: — Спасибо, теперь ты меня спас.

Мурат. Тебе спасибо, Володя. Ты спас пыльцу.

Андрей Петрович. Оба вы молодцы.

Володя счастливо улыбается:

— А вы... вы на меня уже не сердитесь?

Андрей Петрович. Как, ребята, простим его?

Мурат. Можно простить, Андрей Петрович.

Наташа. Простите его, Андрей Петрович.

Андрей Петрович. Ну так и быть. Вина, можно сказать, искуплена кровью.

Наташа. А я, Вова, все-таки хочу тебя спросить...

Володя (на все готов). Спрашивай!

Наташа. Почему дерево нарочно посадил — раз, почему убежал — два, и неужели тебе теплоход дороже, чем пыльца, — три, — она загибает три пальца.

Володя (виновато). Мне теплоход, ребята, дороже... (вздыхает). Когда-нибудь вы все узнаете и тогда поймете.

Андрей Петрович. Что за тайна?

Наташа. До чего же он у вас, Андрей Петрович, тайны любит! Удивительно!

Володя (волнуясь). Ну, ладно. Я вам все скажу! — Набрав в легкие воздух, он выпаливает: — Я... я решил стать моряком и больше никем.

Он смотрит на всех так, как будто открыл величайшую тайну.

Наташа. Вот так тайна! Да это все давно знают!

Володя (удивленно). Откуда?

Наташа. Разве не видно? Книги читаешь только морские — раз, тельняшка и брюки клеш — два, только о теплоходах мечтаешь — три!

Володя (обрадованно). Значит, вы не против, чтобы я стал моряком?

Наташа. Вот еще! Никто не запрещает!

Андрей Петрович смеется до слез.

Володя. Дедушка, а ты? Не против?

Андрей Петрович. Я рад! У нас в роду еще не было моряков. Думаю, что и тут наша фамилия не будет в ряду последних. — Он весело смотрит на внука и, вынимая из кармана володину записку, добавляет серьезно: — Но будущий моряк обязан правильно писать слово «теплоход» даже в таинственной записке!

Володя смущенно комкает записку:

— А я ведь думал, что вы только и мечтаете, чтобы я стал ботаником и больше никем.

Андрей Петрович. Откуда ты это взял? Выбор твой одобряю. Не понимаю только одного: как можно считать мою профессию не интересной? Селекционер-мичуринец — ведь это то же, что изобретатель машин! С той лишь разницей, что он имеет дело с зелеными конструкциями. Заставить расти золотые яблоки в Кара-Кумах и повсюду. Разве это не интересно?

Ребята. Интересно!

Даже профессия моряка на одно мгновение померкла в глазах Володи:

— А моряком... моряком разве не интересно?

Андрей Петрович. Что за вопрос? Конечно, интересно. На все эти вопросы вам уже ответил Владимир Маяковский: «Все работы хороши...»

Ребята (хором кончают). «Выбирай на вкус!»

В небольшом заливе на берегу моря расположилась маленькая пристань, состоящая из маяка и домика-конторы, к которому тянутся многочисленные провода.

Служитель пристани — бравый моряк средних лет, с рыжими усами, в форменке, попыхивая трубкой, говорит Андрею Петровичу и ребятам, окружившим его:

— На «Рыбачке» можем подбросить. — Он показывает трубкой на большую самоходную баржу, на борту которой написано «Рыбачка».

Володя (фыркает). Так это же баржа! Три узла — скорость черепахи.

Андрей Петрович. Все дело в том, что мы очень торопимся. У нас пыльца, от которой зависит выведение нового сорта....

Моряк. Так это вам, наверное, тут звонили с Опытной станции?

Андрей Петрович. Кто звонил?

Моряк. Какой-то Филимоныч. Все беспокоился, почему вас долго нет, мол, цветение давно началось. Про какое-то указание Академии толковал.

Андрей Петрович (обеспокоенно). Вот видите! Мы должны сегодня же попасть в Ксу во что бы то ни стало!

Моряк. Да... Сложное положение... пассажирский пойдет только завтра.

Наташа (с отчаянием). Что же делать? Ужасно, ужасно!

Моряк. Попробую сейчас связаться с Алексеем Григорьевичем... — Он уходит в домик-контору.

Володя уныло смотрит на море. Как назло, ни одного теплохода... И вдруг замечает на горизонте силуэт корабля.

— Подождите, идет какой-то! — Он приставляет к глазам свой бинокль и радостно вопит. — Дельфинобойный! Дельфинобойный идет! Смотрите! — Володя дает бинокль Мурату, Наташе и дедушке.

Мурат. Он!

Андрей Петрович. Он-то он, да только нам от этого не легче.

Володя. Надо остановить! Наташа, давай галстук!

Наташа. Зачем?

Володя. Давай, без разговоров! — Он берет ее пионерский галстук, срывает с шеи свой и, взобравшись на опрокинутую бочку, начинает сигнализировать морской азбукой.

Андрей Петрович. Неужели ты думаешь, что тебя послушают?

Володя не отвечает ему.

Все ближе и ближе сейнер. Его сопровождают два малых сейнера, буксируемые ими фелюги и мотобот.

Володя неутомимо и сосредоточенно машет руками.

И вдруг все видят: головной сейнер развернулся и направился прямо к пристани.

— Заметили! Поворачивают!! — восторженно кричит Володя.

«Салют» уже в заливе. Одна из сопровождающих его фелюг пришвартовывается к пристани.

— Где тут наши пассажиры? — весело кричит молодой боцман.

Андрей Петрович и ребята торопятся сесть в фелюгу.

Володя чувствует себя героем дня:

— Сразу заметили? — спрашивает он боцмана, который подал ему руку, помогая сесть в лодку.

Боцман (непонимающе). Что заметили?

Володя. Сигнализацию.

Боцман. Какую такую сигнализацию?

Володя. Да я же вам сигнализировал морской азбукой!

Боцман. Нет, не заметили.

Андрей Петрович старается подавить улыбку. Наташа еле сдерживается от смеха. Мурат улыбается одними глазами.

Володя (растерянно). А как же вы тогда узнали, что мы здесь?

Боцман. А вот Петр Иваныч по радио сообщил, — он кивает на моряка с трубкой, который только что вышел из домика-конторы. — Ваше счастье, что мы сегодня рано кончили охоту и направляемся именно в Ксу. Петру Иванычу привет! — кричит он рыжеусому моряку.

Петр Иванович машет рукой вслед удаляющейся фелюге.

Ребята машут ему в ответ.

Рассекая волны, сияя свежей краской и вычищенной медью, в сопровождении сейнеров мчится по Черному морю «Салют». Упругая, зеленовато-прозрачная морская вода нехотя расступается под напором теплохода и за кормой образует пенящуюся струю.

Володя, Мурат и Наташа стоят на сейнерной площадке, на которой большой грудой лежит кошельковый невод с многочисленными поплавками и стяжными кольцами.

Володя. Кошельковый невод из капрона!

Мурат. Большой какой!

Володя (с видом знатока). Полкилометра длина, восемьдесят метров высота.

Наташа трогает рукой двухметровую рельсу, привязанную одним концом к фальшборту сейнера:

— Это что?

Володя. Телефон.

Мурат. Телефон?

Наташа (возмущенно). Какой еще телефон? И всегда ты выдумываешь!

Володя (укоризненно). Выдумываю? Эх, ты! Когда дельфинов загоняют в сеть, то со всех лодок и сейнеров спускают в воду такие рельсы и бьют по ним. Звук в воде слышно сильнее, и дельфины его очень боятся. При помощи этой штуки «разговаривают» с дельфинами. Потому и зовут «телефон».

Он берет молоток, лежащий у борта, и бьет им по рельсе.

На корме появляется третий механик — володин знакомый:

— Эй, не балуй, дельфинов распугаешь, — говорит он строго.

Володя (бросает молоток). Гриша, много дельфинов поймали?

Гриша. Порядком.

— А сколько?

— Четыреста семнадцать голов.

Володя. Здорово! А кита вы могли бы поймать?

Гриша. Пара пустяков... если бы попался.

Володя. Я слыхал, один кит сюда из Антарктики заплыл...

Гриша. Враки. Я его не видел. — Он уходит с важным видом.

Володя. Айда, ребята, штурманскую рубку посмотрим!

Ребята стоят на второй ступеньке трапа, ведущего в штурманскую рубку, и с замиранием сердца смотрят на штурмана в кителе с золотыми пуговицами и галунами на рукавах. Он уставился на компас, обе руки его лежат на рукоятках штурвального колеса.

Володя (восхищенно). Штурман!

И вдруг штурман увидел ребят:

— Э, сюда нельзя. Бегите, пока капитан вас не заметил!

— Бежать поздно. Капитан уже заметил, — раздался строгий и властный голос, и перед ребятами предстал сам капитан теплохода — высокий молодой человек с бакенбардами.

Дети перетрусили и рады были бы сбежать, но капитан преградил им путь к отступлению:

— Ну, орлы, попались? Отступать некуда. Как думаете, Федор Федорович, на гауптвахту их посадим, что ли?

Штурман (ворчливо). Хорошо бы на гауптвахту, чтобы в другой раз не ходили, куда не следует.

Наташа. Мы больше не будем...

Володя. Не будем.

Капитан (шутливо). Раскаиваетесь, стало быть?

Володя (становясь смелее). Раскаиваемся, товарищ капитан.

Капитан. Ну, то-то.

У трапа появляется обеспокоенный Андрей Петрович:

— Володя! Мурат! Что, наверное, уже успели напроказить?

Капитан. Нет, Андрей Петрович, еще не успели. Ну, ребята, приглашаю всех ко мне в каюту.

Вся компания с Дружком входит в капитанскую каюту и размещается на мягком диване.

Капитан. Андрей Петрович, прошу вас, как специалиста по цитрусам, взглянуть на мое детище, — он показывает на стоящую у иллюминатора кадку с деревцем лимона, обильно увешанным плодами, — на четвертом году заплодоносил. Шестьдесят три плода.

Андрей Петрович (изумленно). Не верю своим глазам! Вы занимаетесь цитрусами?

Капитан. Любитель. Так вот и вожу его за собой по морям по океанам. Он у меня и в Антарктике побывал. Никакой качки не боится.

Андрей Петрович. Это замечательно! Великолепный лимончик! Хвалю за упорство, Алексей Григорьевич. Значит, капитан и одновременно мичуринец? — Он весело поглядывает на Володю.

Алексей Григорьевич. Как видите.

Андрей Петрович. Мой внук, — он кивает на Володю, — тоже мечтает быть капитаном. Но, представьте себе, не видит ничего интересного в ботанике. Ярый враг юннатских кружков и вообще биологии.

Володя приходит в замешательство и горячо протестует:

— Никакой не враг!

Андрей Петрович. Во всяком случае, ты еще совсем недавно считал профессию ботаника и моряка противоположными и несовместимыми. Так ведь?

Володя. Я больше не буду.

Алексей Григорьевич (весело). Понял теперь!

Володя кивает. В это время наверху раздается резкий звук сирены. Алексей Григорьевич вскакивает с места:

— Извините. — Он быстро уходит.

Вахтенный на марсовой площадке, находящейся на мачте высоко над палубой, не отрывает от глаз бинокля.

— Слева по корме большой косяк дельфинов, — сообщает он капитану.

В бинокль видно: далеко в море движется огромная стая дельфинов. Мелькают их спинные плавники; дельфины грациозно выскакивают из воды, «играют».

— По фелюгам! — раздается команда капитана.

Поспешно, один за другим прыгают дельфинеры в фелюги и занимают свои места.

— Полный вперед! — снова командует капитан.

Сейнера с буксируемыми фелюгами разворачиваются и, развивая скорость, несутся за стаей дельфинов в открытое море.

Вот они приближаются к косяку, окружают его, суживая круг.

К а п и т а н. Отдать буксиры!

Дельфинеры на фелюгах выбирают концы и, энергично работая веслами, начинают теснить дельфинов к головному судну. На всех сейнерах и фелюгах бьют в «телефон», бросают в воду камни.

Володя с азартом колотит молотком по рельсе, спущенной в воду. Мурат и Наташа с интересом следят за происходящим.

Головной сейнер, на ходу выметывая кошельковый невод, оцепляет дельфинов.

На палубе появляется Андрей Петрович.

— Товарищи! Что ж это такое! Уходим в открытое море! У нас пыльца! Мы опаздываем!

— Обратитесь к капитану, — советует ему матрос.

Андрей Петрович торопливо поднимается по трапу на капитанский мостик.

— Алексей Григорьевич, что же это такое?

Капитан охвачен охотничьим азартом и не слышит Андрея Петровича.

— Самый полный вперед! — гремит он в переговорную трубу.

Дельфины устремляются в пространство между концами еще не сомкнувшегося невода.

А л е к с е й Г р и г о р ь е в и ч. Прорываются! Эй, на фелюгах, что смотрите! Давай, давай!

Фелюги несутся наперерез дельфинам. Дельфинеры отчаянно «телефонят».

Даже Андрей Петрович на минуту забыл о пыльце и увлекся охотой:

— Давай, давай! Вырвутся... Эх... Нет...

Испуганные «телефоном», дельфины бросаются в противоположную сторону. Невод смыкается.

Капитан облегченно вздыхает и вытирает платком мокрое лицо.

А н д р е й П е т р о в и ч. Послушайте, Алексей Григорьевич, дорогой! Вы нас губите! Губите! Мы опаздываем! У нас пыльца!

Алексей Григорьевич смотрит на него непонимающе, потом, спохватившись, говорит:

— Простите, Андрей Петрович, совсем забыл! Косяк не меньше чем в тысячу голов! Нельзя упустить.

А н д р е й П е т р о в и ч. Что же делать? Ведь это все надо выловить. — Он с отчаянием смотрит на кишащих в неводе дельфинов. — Мы не можем ждать ни минуты.

А л е к с е й Г р и г о р ь е в и ч. Выделим вам мотобот. Приготовьтесь у правого борта.

А н д р е й П е т р о в и ч (горячо жмет его руку). Вот спасибо, Алексей Григорьевич! Заходите к нам на станцию.

А л е к с е й Г р и г о р ь е в и ч. Обязательно зайду.

Андрей Петрович. Счастливой вам охоты! Как говорится, ни пуха ни пера! — Он поспешно спускается по трапу.

Пойманных неводом дельфинов подтягивают к головному сейнеру и начинают вытаскивать в фелюги. Дельфины пищат, фыркают, издают звуки, похожие на хрюканье и кряканье.

— Эй, на мотоботе! Подойти к правому борту! — приложив к губам рупор, командует капитан.

Мотобот подходит к теплоходу. Андрей Петрович с ребятами и Дружком переходят в лодку. Но в последний момент, когда уже готовятся отчалить, обнаруживается, что нет Володи.

Наташа (всплескивает руками). Вовки нет!

— Володя! — зовут Андрей Петрович и ребята.

На одной из фелюг, стоящей вплотную у борта сейнера, вместе с другими дельфинерами суетится Володя, пытаясь вытащить дельфина за хвост. Дельфин хрюкает, отдувается и выскальзывает из его рук.

Андрей Петрович. Володя!

Володя (оглядывается). Дедушка, можно я останусь?

Андрей Петрович (возмущенно). Негодный мальчишка! Сию секунду иди сюда!

Володя (умоляюще). Дедушка, ну позволь!

Андрей Петрович (потеряв всякое терпение). Иди сюда! Ты задерживаешь людей!

Володя с сожалением расстается с дельфинами и перекочевывает в лодку.

Мотобот отчаливает и, описав полукруг, несется к берегу.

Андрей Петрович и ребята подходят к Опытной станции. У ворот толпятся юннаты. Дядя Степа объясняет им:

— Не велели вас пускать, ребятки! Что я могу поделать?

Андрей Петрович. Как это не велели? Кто не велел?

Юннаты радостно бросаются к Андрею Петровичу:

— Андрей Петрович!

Наташа обнимает Степаныча:

— Дедушка!

Степаныч целует ее:

— Ну, слава тебе, пришли! Здравствуйте, Андрей Петрович! А с тобой, разбойник, — он обращается к Дружку, — у меня будет особый разговор.

Дружок робко подходит к нему, виновато машет хвостом.

Андрей Петрович Что ж это, Степаныч, вы моих юннатов обижаете?

Степаныч. Лександр Филимоныч не велят пускать. Там у них такая горячка!

Андрей Петрович. Пошли, ребята!

Все идут по пальмовой аллее. Юннаты гурьбой сопровождают прибывших. С благоговением смотрят они на Андрея Петровича, Мурата, Наташу и особенно на Володю, у которого перевязана голова и который поэтому выглядит геройски. Даже Дружок окружен почетом и уважением.

Со всех концов сада на аллею выходят сотрудники станции. У них в руках пробирки с пыльцой и опылители. Все здороваются с Андреем Петровичем и спрашивают:

— Ну, как? Нашли? Принесли? Достали?

Вместо ответа ликующий Андрей Петрович вынимает из рюкзака эксикатор с пыльцой и, торжественно подняв его над головой, проходит по аллее.

Александр Филимонович, усталый и взлохмаченный, горячо жмет руку Андрея Петровича:

— Поздравляю вас! Очень, очень рад! Жду с нетерпением. В ваше отсутствие мы получили указание Академии переопылить все имеющиеся у нас сорта цитрусовых. Вы представляете, чем это пахнет? Около пяти миллионов цветов в какие-нибудь десять дней! Я не знаю такого примера в истории садоводства! Мы бросили на опыление всех сотрудников, начиная от профессоров и кончая рабочими, трудимся без сна уже вторые сутки, но не сделали и сотой части работы! Я в отчаянии! Если поднять все население города... но ведь люди на работе... Я просто голову теряю!

Андрей Петрович. Подождите, подождите, Александр Филимонович, не теряйте головы и не предавайтесь панике. Выход из положения несомненно существует.

Алексей Филимонович. И еще, Андрей Петрович, умоляю вас, не пускайте детей, хотя бы на время горячки. Без вас я отдал распоряжение сторожу...

Андрей Петрович. Это вместо того, чтобы призвать их на помощь!

Александр Филимонович. Неужели вы хотите, чтобы мы детям доверили дело государственной важности?! Этого только нехватало!

Андрея Петровича внезапно осенила мысль:

— А вы знаете, я, кажется, уже нашел выход из положения!

Володя, Мурат и Наташа, окруженные ребятами, отчаянно размахивая руками, наперебой рассказывают о своих приключениях.

Наташа. ...А он прямо в водовороте... а пыльцу не выпускает! Скажете, не героизм? А Мурат к-а-а-к прыгнет!

Володя. Погоди, дай я расскажу. Капитан тут дает команду: «Полный вперед!» Как начали мы «телефонить»! Я одного дельфина чуть не вытащил багром! Не верите? Боцмана спросите!

К ним подходит Андрей Петрович:

— Зачем же боцмана? За всеми справками относительно володиных похождений прошу обращаться ко мне.

Володя замолкает смущенный.

Андрей Петрович. Вот что, ребятки, рассказывать будем потом. А сейчас по-домам. Наташа, умойся, поешь и ровно в пять будь у остановки такси. Нам не придется сегодня отдыхать. Ребята, — обращается он к остальной детворе, — завтра к семи утра всем быть на месте сбора — под бананами.

Андрей Петрович, Мурат, Володя и Наташа сидят на красном бархатном диване в кабинете Мгеладзе.

Андрей Петрович говорит Арсену Лаврентьевичу:

— Около пяти миллионов цветов! Это не шутка. Где взять столько людей? Что, если призвать на помощь ребят города?

Арсен Лаврентьевич. Ребят?

Андрей Петрович. Именно! Техника опыления сама по себе дело не хитрое, но, конечно, ответственное и требует большого внимания, тщательности и добросовестности. Ребята хорошо справляются с опылением, я убедился. Как, Арсен Лаврентьевич?

Арсен Лаврентьевич. Очень хорошо придумали, Андрей Петрович! Я сейчас позвоню в радиостудию. В пять сорок пять детская передача. Выступите по радио и скажете все, что нужно. Пускай и ребята выступят.

Андрей Петрович (поднимается). Великолепно! Едем в студию!

Арсен Лаврентьевич (набирая телефонный номер). Счастливо!

Андрей Петрович и ребята в знакомой легковой машине мчатся по улицам города. Ребята припали к окну, за которым мелькают дома и деревья, сливаясь в одну сплошную полосу.

Наташа. Вот это скорость!

Володя. Еще бы! Это тебе не какое-нибудь такси, а горкомовская машина. На ней ездят только по государственным делам.

Наташа. Значит, и мы?!

Володя (с гордостью). Ясно.

Вдруг он придвигается к деду и тормошит его за рукав:

— Дедушка, я забыл тебе сказать про дрессировку пчел. Дядя Леван — маршал пчелиной авиации! Если ему сообщить по радио, он направит свои эскадрильи к нам в сад, и они сразу все цветы опылят!

Андрей Петрович. Во-первых, пчелы не летают так далеко, во-вторых, нам надо опылять определенной пыльцой.

Володя. А... Подожди, у него есть снаряд для этого!

Андрей Петрович. Интересно... Но ведь снарядом не опылишь много деревьев.

Володя. Пусть хоть немного. Я скажу ему по радио. А?

Андрей Петрович. Нет, пожалуй, не стоит.

Тихая комната радиостудии.

На стульях у стены сидят Андрей Петрович и ребята.

Володя. Дедушка, я скажу «маршалу», а?

Андрей Петрович собирается ему ответить, но в это время женщина-диктор говорит:

— Тихо, включаю микрофон.

Загорается надпись: «Тихо! Микрофон включен». Андрей Петрович молча грозит Володе пальцем.

Один из кабинетов Опытной станции. У телефона сидит Александр Филимонович и говорит в трубку:

— Алло! Алло! Рыбосовхоз? Людей просим! Людей!

Из радиоприемника, стоящего на тумбочке, доносится бодрая музыка и голос диктора:

— Начинаем детскую передачу.

Александр Филимонович раздраженно выключает радио.

Радиостудия.

Андрей Петрович говорит в микрофон:

— Ребята! Самым северным местом, где до сих пор могли расти апельсины, мандарины и лимоны, был наш город. Его называли Сибирью советских субтропиков. Партия и правительство вынесли решение продвинуть наши растения в новые, более северные районы.

Лежа на прохладных камнях у моря, слушают передачу из радиорупора, укрепленного на столбе у причала, загорелые ребята. Волны прибоя лижут их ноги.

Голос Андрея Петровича (из рупора). Нелегко развести сады там, где их никогда не было, например в Кара-Кумах. Но человек сильнее природы. Борясь с засухой, мы роем каналы, изменяем климат пустынь, выводим сорта, все более и более стойкие к холодам. Такие сорта на основе мичуринского учения можно вывести из семян, полученных от искусственного переопыления цветов. Нашей станции необходимо переопылить около пяти миллионов цитрусовых цветов в какие-нибудь десять дней. Руками одних сотрудников это сделать невозможно. Поэтому мы решили обратиться за помощью к вам.

Перед микрофоном стоит Володя.

Диктор. Предоставляем слово юному мичуринцу Володе Захарову.

Володя быстро оглянулся на деда и в отчаянии взмахнул руками:

— Тут ошибка... я же не юный мичуринец!

Андрей Петрович и Наташа вскочили со своих мест. Наташа закрыла лицо руками. Андрей Петрович делает знаки диктору выключить микрофон.

Володя (с отчаянной решимостью). Какой же я мичуринец, если только одно дерево посадил и то нарочно, а потом еще... чуть экспедицию не сорвал. Я этого звания пока не достоин. Я только сегодня понял, и я, ребята, обещаю, что буду всегда участвовать в этом государственном деле, хотя я в будущем твердо решил стать капитаном и больше никем.

Андрей Петрович и Наташа успокоенные опустились на стулья.

Диктор, улыбаясь, подбадривающе кивает Володе.

Володя. Призываю всех ребят притти завтра к нам на станцию и помочь. И еще... — он снова оглядывается на дедушку и торопливо, боясь, что выключат микрофон, говорит: — И еще прошу маршала пчелиной авиации приехать с опылительным снарядом. Все!

Диктор выключает микрофон.

Улыбаясь, Володя подходит к деду. Андрей Петрович вытирает платком лоб, отдувается и грозит ему пальцем:

— Ну, погоди ты у меня!

К микрофону подходит Мурат.

Раннее утро. На высоких воротах Опытной станции, оседлав с обоих концов голубую арку, маячат Володя и Мурат. Оба вглядываются вдаль. Володя смотрит в свой бинокль. Под воротами нетерпеливо прыгает Наташа:

— Ну, как? Не видно?

Володя. Нет.

Степаныч сидит на своей скамеечке у ворот:

— Сейчас полседьмого, а сбор назначен на семь ноль-ноль. Вы бы еще в четыре часа сюда залезли. Ишь, куда забрались! Пугануть бы вас оттуда!

Володя. А мы же ничего не ломаем, дядя Степа. Тихо сидим и смотрим.

Степаныч закуривает свою трубку:

— Ладно уж, сидите, сидите.

Володя. А вдруг, ребята, никто не придет?

Мурат. Зачем так думаешь?

Володя. Может, радио не слышали или еще что... — Он приставляет к глазам свой бинокль и вдруг кричит: — Идут! Идут! Идут!

Мурат. Идут!

Степаныч. Идут!

Наташа. Побегу Андрею Петровичу скажу!

Из города, извиваясь по шоссе пестрой лентой, движется огромная армия ребят, и конца этой армии не видно.

Впереди идут горнисты и барабанщики. Трепещет на ветру знамя Дома пионеров. Стройными рядами под барабанный бой шагают ребята. Каждую дружину возглавляет пионерский вожатый.

Радостно улыбаясь и протирая пенсне, Андрей Петрович смотрит на дорогу:

— Идут!

Володя. Откликнулись все-таки!

Андрей Петрович. Я не сомневался в этом.

Все ближе и ближе ребята, и вот они уже стоят у ворот станции.

К Андрею Петровичу четким шагом подходит маленькая девочка в пышно повязанном пионерском галстуке и, отдав салют, звонко рапортует:

— Товарищ заведующий селекционным отделом! Рапортует пионерская организация города Ксу. В организации тысяча пятьсот шестьдесят два пионера. Отсутствуют шесть человек по уважительной причине. Настроение у ребят... — она косится на ребят.

Ребята оглушительно кричат:

— Бодрое!

Девочка. К опылению цитрусовых цветов... — снова косится на ребят.

Ребята. Готовы!

Девочка отдает пионерский салют:

— Рапорт сдан!

Андрей Петрович стоит растерянный и смущенный, вытянувшись во фронт, не зная, что делать со своими руками, потом неловко и неумело отдает салют.

Володя подсказывает ему шепотом:

— Рапорт принят...

Наташа (отчаянным шепотом). Рапорт принят... говорите: рапорт принят...

Андрей Петрович. Рапорт принят! Спасибо, родные, спасибо. Добро пожаловать!

Цитрусовый сад Опытной станции наполнился ребятами. Мелькают в листве пионерские галстуки, панамки, бумажные колпачки и соломенные шляпы ребят.

Держа в руке раскрытый цветок и кисточку-опылитель, Андрей Петрович говорит ребятам, окружившим его:

— Обмакнув кисточку, наносите пыльцу на рыльце пестика. Вот так. Теперь на цветок или на целую ветку надеваете изолятор и завязываете его. С вопросами обращайтесь ко мне и к нашим сотрудникам.

Ребята получают блестящие пинцеты, пробирки с пыльцой, опылители, учетные книжечки, карандаши и изоляторы. Все это «вооружение» держится на шее при помощи шнурков.

Каждое цветущее дерево штурмует целая группа ребят. Одни забрались на козлы, другие на лестницы, третьи, стоя на земле, опыляют нижние ветки деревьев.

Вот работает Мурат. Словно священнодействуя, наносит он пыльцу на рыльца пестиков.

— 91, 92, 93, 94... — шепчут его губы.

Быстро опылив цветы одной ветки, Володя надевает на нее изолятор и записывает в своей учетной книжечке цифру 100.

Наташа терпеливо учит Витю (который черемуху принял за апельсин) приемам искусственного опыления:

— Ну, смотри... Вот и готово! Понял? Да нет же, не надо так нажимать, а то пестик сломаешь.

Володя кричит Наташе:

— У меня уже сто двадцать! А у тебя?

Наташа (уныло). Пятьдесят...

Володя. У...

Наташа. Я другим помогаю.

В одном из кабинетов Опытной станции у телефона сидит Александр Филимонович. Его голова повязана мокрым полотенцем, охрипшим голосом он говорит в трубку:

— Людей... дайте людей.

Арсен Лаврентьевич, улыбаясь, говорит в трубку:

— Даем людей, Александр Филимонович! Даем! Да, да! Много! Уже направили к вам.

Александр Филимонович бросает трубку на рычажок аппарата, срывает с головы полотенце:

— Дают людей! Дают!

Радостный он выбегает на крыльцо и... останавливается. Перед ним сад, наполненный ребятами. Александр Филимонович бессильно опускается на ступеньки:

— Все погибло! Все пропало!

К нему торопливо подходит Андрей Петрович:

— Александр Филимонович, идемте! Взгляните только, как пошла работа! И ни одного поломанного листочка! Идемте, идемте! Вы очень нужны!

Александр Филимонович с лицом, выражающим покорность неумолимой судьбе, следует за Андреем Петровичем в сад.

За длинным столом под бананами двумя рядами сидят ребята и ритмичными движениями пинцетов сощипывают пыльники с тычиночных нитей. В пергаментные коробочки непрерывно падают крохотные желтые пыльники.

Пыльцы нехватает. В саду крик:

— Пыльцы! Пыльцы!

Стол под бананами окружают ребята-гибридизаторы:

— Давайте скорее! Пятая дружина нас обгоняет!

— Разве на вас напасешься? Уж не поедаете ли вы пыльцу?

— А вы посмотрите, сколько на каждом дереве цветов, тогда не будете удивляться!

— Вот! Получайте целую пробирку!

— Спасибо! — обрадованные гибридизаторы убегают.

У ворот столпилось несколько беспокоящихся бабушек и матерей. Степаныч успокаивает их:

— Можете быть спокойны. Дети ваши будут в целости и сохранности. Не волнуйтесь, бабушка, идите домой.

Группа малышей лет шести, держась за руки, решительно направляется в ворота.

Степаныч. Вы куда?

— Опылять! — дружно отвечают малыши.

Степаныч. Ах вы, мои хорошие! Что же мне с вами делать? — Он озадаченно чешет свой затылок. — Малы вы уж очень... вот ведь в чем загвоздка. Вы и до цветочка-то не дотянетесь. Ежели вас на ручки подсаживать... опять, прямо скажем, помощи маловато. Так что, детки, очень сожалею, но прошу вас итти домой. Погодите-ка! У вас возле дома растут цветы?

— Растут...

Степаныч (обрадованно). Ну, вот... вот и опыляйте их себе на здоровье.

Мелькают в листве быстрые маленькие руки. Гремит песня:

Упрямые мы люди:
Где нет воды,
Мы верим, скоро будут
Цвести сады!
Не ждем от неба милостей,
Не страшен зной!
Мы против ветра выставим
Леса стеной!
Раскинется богатая
Земля в цвету.
Мы вырастим
Крылатую свою мечту!

Рядом с Александром Филимоновичем трудится маленькая забавная девчушка. Высунув от старания язык, она торопливо наносит пыльцу на рыльца пестиков и то и дело поглядывает на важного и сердитого профессора, который смотрит на каждый цветок через очки, сползшие на кончик носа.

Записав цифру опыленных цветов, девочка бесцеремонно заглядывает в книжицу Александра Филимоновича, висящую у него в петлице жилета, и весело говорит:

— А у меня больше!

Александр Филимонович недоверчиво смотрит на девочку:

— Не может быть!

Девочка. На целых двести штук!

Александр Филимонович торопливо проверяет ее запись.

— Невероятно! — Он смотрит на девочку и вдруг, неожиданно для себя, неумело и неловко проводит рукой по ее голове: — Ишь ты какая! Вострушка! Только ты не очень торопись, а то напортишь.

Девочка заливается веселым смехом:

— Какой вы хитрый! Хотите, наверное, обогнать? А вот и не обгоните!

Александр Филимонович облегченно вздыхает и тоже смеется:

— Ну, это еще посмотрим!

Девочка. Посмотрим!!

И оба они с удвоенной энергией принимаются за дело.

В ворота Опытной станции входит маршал пчелиной авиации с ульем-снарядом в руке. Рядом шагает Марлен.

К ним подбегает Володя:

— Дядя Леван! Марлен! Здравствуйте!

Леван. Здравствуй, здравствуй, путешественник.

Володя. Вот здорово, что пришли! По радио услыхали?

Марлен. По радио.

Леван. Ну, веди нас к дедушке.

Андрей Петрович и дядя Леван кончают устанавливать марлевый изолятор над одним из опытных деревьев. Под дерево помещают опылительный «снаряд». Из улья появляются первые пчелы, испачканные пыльцой, и устремляются на цветы.

Андрей Петрович. Ваша идея очень хороша! Жаль, что нельзя таким образом опылить все деревья.

Л е в а н. Да, весь сад под изолятор не возьмешь.

А н д р е й П е т р о в и ч. Но и за то, что успеют сделать ваши крылатые гибридизаторы, спасибо. Нам дорога сейчас каждая тысяча опыленных цветов.

Л е в а н. Постараюсь, чтобы и мои эскадрильи поработали в эти дни на славу и опылили как можно больше.

Андрей Петрович стоит у апельсина с этикеткой № 2222.

— Ну, смотри. — говорит он Мурату, — скрещиваю свой гибрид с апельсином Ачмиза. Семена эти пойдут к вам в Туркмению. — Он вынимает из эксикатора пробирку с заветной пыльцой и протягивает ее Мурату. — Становись рядом.

М у р а т. Спасибо! — Он начинает опылять цветы.

У дерева появляются Володя и Наташа:

— А мы? Мы тоже хотим пыльцой Ачмиза.

А н д р е й П е т р о в и ч. Что ж с вами поделаешь! Получайте! — Он отдает им остальные пробирки с пыльцой.

В цветнике под окном большого дома трудятся над цветами малыши, выпровоженные Степанычем со станции.

— Дети! Уйдите с клумбы! Что вы там делаете? — кричит бабушка из окна.

— Цветы опыляем! — отвечают малыши.

— Вот я вас сейчас, — грозит бабушка.

Белые изоляторы покрыли уже многие деревья в саду.

Наташа выводит в своей книжечке цифру 2000, Володя — 1900, Мурат — 2000. Андрей Петрович поднимает руки Мурата и Наташи:

— Первые двухтысячники!

Надпись. Десять дней продолжалось опыление в садах Опытной станции, и к концу цветения задание Академии было выполнено. Подсчеты показали, что всего было опылено пять миллионов триста тысяч цветов. Из них четыре миллиона цветов опылили юные мичуринцы.

Цитрусовый сад, пестрящий белыми изоляторами.

Дерево с этикеткой № 2222. *Наплыв.* Цветы этого дерева превратились в тяжелые золотистые апельсины. Освещенные солнцем, на фоне темнозеленой листвы они и в самом деле кажутся сказочными золотыми яблоками.

Андрей Петрович осторожно срезает апельсин и, протягивая его Мурату, говорит:

— В этих плодах заключен труд многих людей... От тебя зависит, чтобы он не пропал даром.

Мурат с благодарностью берет апельсин.

— Понимаю, Андрей Петрович. Не пропадет. — Он опускает апельсин в свою ковровую суму.

Наташа и Володя, стоящие тут же у дерева, срезают апельсины и кладут в суму Мурата.

Ковровая сума доверху наполняется золотыми яблоками.

Вокзал города Ксу. Поезд дальнего следования готов тронуться в путь. Тяжело вздыхает, охает и шипит паровоз.

У подножки одного из вагонов стоит Мурат. Его окружила целая толпа провожающих: Андрей Петрович, Володя, Наташа, бабушка с Павликом, Степаныч с Дружком и юные мичуринцы с цветами.

Андрей Петрович обнимает Мурата, целует:

— Передавай привет отцу и всем своим.

Степаныч сует Мурату плетеную корзинку:

— Пироги, совсем не пригорели...

Б а б у ш к а. Сырую воду не пей, на сквозняках не стой, в тамбур не выходи, слышишь, Мурат?

П а в л и к. Мурат, хочешь, я подарю тебе его? — Он протягивает ему своего раскрашенного ваньку-встаньку.

Мурат поднимает Павлика на руки, прижимает к себе:

— Не надо, Колобок.

П а в л и к (кричит). Возьми! Возьми!

М у р а т. Ну, ладно, на память.

Наташа протягивает Мурату красивую гербарную папку, на обложке которой написано «Флора новых Кара-Кумов»:

— Передай своим ребятам. Мы собрали сюда все, что будет расти у вас.

М у р а т. Спасибо, Наташа, спасибо, ребята! До свидания! — Он долго жмет руку Наташи.

Володя с нетерпением ждет, когда все простятся:

— Товарищи, извините, мне нужно сказать Мурату несколько слов..

Н а т а ш а. Тайна?

В о л о д я. Тайна! Идем, Мурат. — Он увлекает его в тамбур вагона и, закрыв дверь, говорит: — Давай с тобой дружить, Мурат!

М у р а т (удивленно). Разве ты мне не самый лучший друг, Володя? Разве мы не дружим? — Он обнимает его одной рукой.

В о л о д я. Я хочу еще больше, на всю жизнь. Если ты попадешь в беду, я выручу, и если даже для этого жизнь отдать... все равно...

М у р а т. Если тебе худо будет, надейся на меня. Это говорю я, Мурат Мамуралиев.

В о л о д я. Давай дадим тайную-тайную клятву и... хорошо бы для крепости расписаться на чем-нибудь... кровью, что ли...

М у р а т. Зачем расписаться? Возьми мой галстук, я — твой.

Паровоз дает гудок отправления, и поезд трогается. Володя срывает с шеи свой пионерский галстук, передает Мурату и торопливо повязывает галстук Мурата.

Поезд ускоряет ход. На перроне смятение.

— Володя! Вова! — зовут Андрей Петрович и ребята.

— Уехал! Уехал в Кара-Кумы! — охает бабушка.

На подножке появляются Володя и Мурат. Володя спрыгивает на перрон и, держа руку Мурата, стоящего на последней ступеньке, бежит за вагоном. Вместе с ним бегут все ребята и Наташа. Вот остановились и машут руками. Долго машут, пока поезд не скрывается с глаз.

Вдоль Узбоя неторопливо бок о бок шагают два верблюда. На одном покачивается Мурат с ковровой сумой в руках, на другом — его отец.

Мурат взволнованно вглядывается вдаль и вдруг, тронув отца за рукав, говорит:

— Что это, отец?

М у х а м м е д (пряча улыбку). Смотри лучше...

По Узбою тянутся мощные землесосы. Работают шагающие экскаваторы, самосвалы, бульдозеры, скреперы.

— Ура строителям канала! — сорвав с головы папаху, восторженно кричит Мурат.

Столпившиеся у одного из экскаваторов туркменские ребята бросаются навстречу Мурату:

— Селям алейкум, Мурат!

— Селям! Селям!

— Привез золотые яблоки?

Мурат улыбается:

— А как же? Вот! — Он вынимает из ковровой сумы большой золотистый апельсин.

Наплыв.

Мурат разламывает апельсин и вынимает из него семена. Он стоит в саду у грядки с надписью «Саженцы для канала». Его окружили Майса, Гуйч, Ходжа, Комек и другие ребята. Держа на ладони маленькое белое семячко, Мурат говорит:

— В этом семячке, ребята, труд Андрея Петровича, Ачмиза, Наташи, Володи, Тимофея Ильича, который погиб в партизанском отряде, и еще многих людей. Будем беречь его! — Он торжественно кладет семячко в землю на том самом месте, где был замерзший апельсин.

Возникает песня:

Упрямые мы люди:
Где нет воды,
Мы верим, скоро будут
Цвести сады!

Наплыв.

Вдоль канала сажают взрослые и ребята первые саженцы деревьев. Среди них Мурат с лопатой в руках. Опершись на лопату, он задумчиво и радостно смотрит на маленькие крепкие деревца с глянцевыми листьями. На мгновенье он переносится в будущее: саженцы превратились в большие деревья. Их много, они окаймляют канал широкой полосой. В их густой листве сверкают золотые яблоки.

Сказочно преобразилась пустыня, она ничем теперь не отличается от зеленого города Ксу, который стоит у самого синего моря.

Н. ЛЕБЕДЕВ

О ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ ПО ВОПРОСАМ КИНОИСКУССТВА

1

Прошедшая недавно научная конференция, занимавшаяся обсуждением рабочей программы «Очерков по истории советского кино», еще и еще раз напомнила о недопустимом разрыве, существующем между масштабами и уровнем научно-исследовательской работы по вопросам теории и истории киноискусства и все возрастающими требованиями, предъявляемыми к ней кинопрактикой.

Отставание от практики можно наблюдать во всех без исключения разделах кинотеории, начиная с разработки общеэстетических проблем применительно к особенностям киноискусства и методологических вопросов профессионального мастерства, кончая анализом творческих путей мастеров кино и конкретной критикой отдельных произведений.

Достаточно сказать, что мы до сих пор не имеем исследований, которые были бы безоговорочно приняты и одобрены кинообщественностью.

С особой наглядностью можно продемонстрировать несоответствие между объемом и сложностью материала, подлежащего изучению, и масштабами этой научной работы на примере истории советского кино.

В самом деле, в распоряжении историков кино имеются горы фактов. За тридцать четыре года существования советской кинематографии ею выпущено на широкий экран несколько тысяч фильмов: художественно-игровых, документальных, научно-популярных, мультипликационных, в создании которых принимали участие тысячи творческих работников разных специальностей: сценаристов, режиссеров, операторов, актеров, художников, композиторов, звукооператоров, гримеров, монтажеров и т. п. Совершенно очевидно, что далеко не все произведения и не все их создатели заслужили право на место в истории. Из всего этого огромного материала необходимо отобрать такие кинопроизведения и выделить именно тех деятелей кино, которые действительно сыграли существенную роль и оставили значительный след в становлении и развитии советского киноискусства.

Такой отбор, опирающийся на объективные, строго научные и общественно значимые критерии, — это безотлагательно необходимая, но только предварительная работа. Однако уже самый процесс отбора представляет собой исключительную по трудоемкости задачу, особенно если учесть, что некоторые старые фильмы имеются лишь в неполноценных копиях, а многие вообще не сохранились.

Такова первая, еще далеко не преодоленная трудность в создании научной истории советского кино.

Еще более значительные трудности методического порядка встают при решении вопроса о построении такого труда.

Научная история советского кино должна последовательно и глубоко раскрывать процесс становления, роста и обогащения метода социалистического реализма в конкретной практике киноискусства. Этот главный методологический принцип является общим в работе всех отрядов историков советского искусства, будь то литература, театр, живопись или музыка.

Но овладение методом социалистического реализма в киноискусстве имело свои специфические особенности, которые, естественно, более всего важны для науки о кино, а потому должны быть выявлены и прослежены.

Следует четко определить особенности изобразительно-выразительных средств кинематографа и проанализировать этапы их развития. Это особенно необходимо потому, что еще совсем недавно талмудисты и начетчики отрицали правомерность самой постановки вопроса о специфике кино, объявляя ее идеалистическим жупелом и тем самым отдавая монополию на ее определение формалистам.

Нет никакого сомнения в том, что главным фактором развития изобразительно-выразительных средств киноискусства является развитие его идейного содержания. Но вместе с тем на развитие этих средств влияют и другие причины, в частности, состояние кинотехники.

Бесспорна также взаимосвязь кино с другими искусствами и их взаимовлияние.

Задача историков кино разобраться в этом сложном процессе.

Конкретный анализ показывает, что степень воздействия того или иного фактора на киноискусство была на разных этапах развития неодинаковой.

Так, когда только изображение (лишенное звука) раскрывало содержание фильма, кинематограф вполне естественно тяготел преимущественно к изобразительным искусствам, а из выразительных средств зрелищных искусств пользовался главным образом мимической игрой актера. Появление звука резко меняет поэтику экрана и его взаимоотношения с другими искусствами. Открываются неограниченные возможности использования выразительных богатств художественной литературы, более широкое применение находит искусство актера, новым органическим компонентом фильма становится музыка. Точно так же по мере освоения техники цветной съемки возникают новые связи кино и живописи.

Таким образом, взаимоотношения между кино и смежными искусствами — это сложный процесс, требующий чрезвычайно тонкого анализа, основанного на тщательнейшем изучении большого конкретного материала как искусства кино, так и других искусств.

Историки кино должны проследить условия и причины образования и развития важнейших жанров киноискусства.

Необходимо выделить и особо изучить развитие кинодраматургии как идейно-художественной основы фильма и как нового вида литературы.

Весьма важно вскрыть закономерности совершенствования профессионального мастерства кинорежиссуры, актерского и операторского искусства, декоративного оформления, киномузыки и т. д.

Кроме развития художественно-игрового фильма, должно быть прослежено развитие кинохроники, научно-популярного кино, мультипликации с их особой тематикой, выразительными средствами, технологией.

Единая по социалистическому содержанию и творческому методу кинематография СССР состоит из многих национальных отрядов, отличающихся друг от друга своеобразием национальных форм и особенностями своего развития. Все это должно найти отражение в истории.

Должны быть также отражены развитие советской кинотеории и кинокритики, их борьба против формализма, космополитизма и иных враждебных влияний.

В истории советского кино необходимо охарактеризовать также важнейшие факты из области экономики и организации советской кинематографии: рост киносети, строительство киностудий и предприятий кинопромышленности, систему руководства и управления кинопроизводством и т. д.

На протяжении всей истории советского кино должна быть прослежена борьба между киноискусством СССР и буржуазной кинематографией. Следует показать все возрастающее превосходство советского киноискусства над деградирующим, погружающимся все глубже и глубже в пучину идейного маразма псевдоискусством Голливуда и его европейских подражателей.

Вместе с тем должно быть показано, как растет международный авторитет советского кино — самого передового в мире, как вслед за советским киноискусством идеи мира и демократии пропагандирует киноискусство стран народной демократии, Китайской Народной Республики, а также лучшие фильмы передовых мастеров Франции, Италии, Мексики и других капиталистических стран.

Наконец — и это, быть может, является наиболее сложным — в истории советского

кино должны быть прослежены творческие биографии ведущих мастеров нашего искусства. В силу коллективного характера художественного творчества в кино его история не может быть построена в виде галлереи творческих портретов отдельных художников, как это делается в истории литературы, живописи, архитектуры, музыки.

Но историю кино, как и всякую историю, творят люди, и поэтому очень важно охарактеризовать деятельность наиболее выдающихся творческих работников.

Таким образом, «Очерки по истории советского кино» должны представлять собой очень сложную ткань, в которой фактический материал будет пронизан многочисленными сквозными линиями.

В других искусствоведческих науках обобщающим трудам предшествуют, как правило, многие десятки и сотни подготовительных работ: описательные труды, частные исследования, монографии, книги по отдельным методологическим проблемам, периодам, жанрам и т. д.

К сожалению, в области кинотеории нет и сотой доли того, что имеется в области теории литературы и в других искусствоведческих науках.

Нет у нас научных монографий о таком, например, выдающемся и в то же время сложном и противоречивом художнике, как С. Эйзенштейн. А ведь он оказал исключительное влияние на развитие советского киноискусства. Нет монографий и о других ведущих режиссерах — И. Пырьеве, С. Герасимове, Г. Александрове, А. Довженко, И. Савченко, М. Ромме, Г. Рошале, Ю. Райзмане и т. д.

А разве темы о творческих путях М. Чиаурели, В. Пудовкина, В. Петрова, Ф. Эрмлера, А. Бек-Назарова можно считать исчерпанными книгами и брошюрами, которые появились в разное время об этих художниках?

Совсем нет монографий или хотя бы научных статей о наших лучших сценаристах, операторах, об актерах, художниках, композиторах, работающих в кино.

Почти нет в нашем распоряжении исследований о развитии изобразительно-выразительных средств кино, о взаимоотношениях между кинематографом и литературой, театром, живописью и другими искусствами.

Можно назвать множество тем и вопросов, по которым уже давно пора было бы иметь книги, исследования, диссертации.

На книжных полках библиотек мы не найдем даже фильмографии всех советских кинокартин. А ведь без этого невозможна нормальная работа по истории советского кино.

Все это, разумеется, не может не сказываться на темпах, а в известной мере и на качестве работы над академическими «Очерками по истории советского кино». Назрела необходимость подкрепить работу сектора истории кино Академии наук общим расширением фронта научной работы по истории советской кинематографии путем включения в эту деятельность домов кино, творческих секций киностудий и творческих кафедр ВГИК, а также старейших работников кинопроизводства.

Следует восстановить секцию истории кино при Московском Доме кино, существовавшую в первые послевоенные годы и ликвидированную без всяких к тому оснований. За время своего существования эта секция проделала немалую работу: ею было проведено несколько десятков вечеров, посвященных старейшим деятелям киноискусства; были застенографированы воспоминания режиссеров Я. Протазанова, М. Чиаурели, Г. Александрова, С. Герасимова, Л. Кулешова, Е. Иванова-Баркова, А. Разумного, художника В. Егорова и других; устраивались просмотры старых, но представляющих научно-исторический интерес фильмов; обсуждалась советская и иностранная литература по вопросам истории кино и т. д.

Нужно не только воскресить эту секцию, но и создать аналогичную в Ленинградском Доме кино.

Творческая общественность всех киностудий Союза обязана принять активное участие в создании научной истории советского кино.

Творческие секции киностудий могли бы не только дать ценные критические замечания и практические предложения по соответствующим разделам «Очерков», но и самостоятельно разработать варианты отдельных глав. Как показывает опыт коллективных трудов других институтов Академии наук, не исключена возможность, что часть этих вариантов войдет в «Очерки» наряду с текстами основных авторов труда.

Необходима также решительная активизация творческих кафедр ВГИК, которые могут внести огромный вклад в научную историю кино.

Наконец, историки кино ждут реальной помощи от Госфильмофонда, обладающего основными объектами исторического исследования — фильмами. Научный отдел этого учреждения должен в кратчайшие сроки издать тщательно проверенную фильмографию всех советских, а затем и русских дореволюционных картин.

Решение этой задачи облегчено тем, что в свое время Вен. Вишневский (ныне покойный) подготовил доведенную до последних лет фильмографию советских художественных фильмов (немых и звуковых), а в распоряжении Центральной студии документальных фильмов имеется подробная фильмография кинохроники и документальных картин.

Задача Госфильмфонда состоит в том, чтобы срочно пополнить, отредактировать и опубликовать эти труды.

Такая активизация творческой общественности и научно-учебных учреждений оказала бы неоценимую помощь работе над коллективным научным трудом по истории советского кино.

2

Создание истории кино — важная, но, разумеется, не единственная и не самая актуальная из задач, стоящих сейчас перед кинотеорией. Существует целый ряд не менее важных, а для практики более насущных проблем, ждущих своего разрешения.

Возьмем, например, проблему кинодраматургии.

«Правда» в редакционной статье «Преодолеть отставание драматургии» (7 апреля 1952 года) писала, что главной, решающей причиной отставания театральной драматургии явилось «неправильное понимание драматургами и критиками некоторых вопросов теории и практики социалистического реализма и в первую очередь вопроса о конфликте как основе драматического произведения».

«Теория» бесконфликтности тормозила развитие и кинодраматургии. Поэтому первоочередной задачей наших теоретических сил является правильное решение проблемы конфликта в кинопроизведении.

Настало время и для обобщения богатейшей практики развития основных жанров советского киноискусства. Появился ряд выдающихся фильмов, названных художественно-документальными. Этот жанр оформился в первые послевоенные годы, но у нас, к сожалению, до сих пор нет ни одной серьезной теоретической работы, которая дала бы всестороннюю характеристику нового жанра, наметила пути его дальнейшего развития.

Жанр кинокомедий, любимый нашим народом, за последнее время терпел наибольшие поражения. Этот род кинопроизведений должен привлечь внимание теоретиков.

Нуждаются в углубленном теоретическом исследовании и биографические фильмы: в некоторых из них появляются признаки штампа, схематизма.

Очень острыми являются проблемы диалога в художественных фильмах и дикторского текста в документальных и научно-популярных картинах.

Разработка всех этих и других частных теоретических вопросов могла бы оказать существенную помощь решению важнейшей задачи советской кинематографии — созданию большого количества высококачественных сценариев.

Но вопросами кинодраматургии, разумеется, не ограничивается тематика теоретических работ.

Возьмем, например, проблему изобразительно-выразительных средств киноискусства, проблему «языка кино». Ведь до сих пор теоретики и историки не договорились даже о едином содержании, вкладываемом в это понятие.

Неизученными остаются многочисленные частные проблемы режиссерского, актерского, операторского, декорационно-оформительского, музыкального творчества в кино. В каждой из этих областей существует большое количество спорных, нерешенных вопросов.

В теоретическом отношении мало еще изучены кинохроника и документальная кинематография, научно-популярное и учебное кино, мультипликация.

Ряд проблем может быть решен только совместными усилиями киноведов с учеными и кинотехниками. Таковы, например, проблемы цвета, стереозвука и др.

Широкий круг неизученных теоретических вопросов большого политического и народ-

нохозяйственного значения имеется в области проката, кинофикации и экономики кино.

Следует также иметь в виду, что в секторе истории кино Института истории искусств Академии наук работа ведется лишь на одном участке. Сектор занимается историей советского кино. И это, естественно, его первоочередная задача.

При существующих масштабах сектора он лишен возможности одновременно работать над историей кино зарубежных стран. А между тем мы должны изучать кинематографию наших друзей — европейских стран народной демократии и народного Китая. Нужно изучать прогрессивные фильмы капиталистических стран.

Все эти многочисленные вопросы требуют для своего изучения систематической работы многих научных работников.

Кинематография — большой и многосторонний комплекс. Многосторонней и комплексной должна быть и работа по ее теоретическому осмыслению.

Самого серьезного внимания заслуживает неоднократно поднимавшийся вопрос о необходимости создания специальной академии или по крайней мере научно-исследовательского института по вопросам киноискусства.

Нам представляется эта академия или институт как комплекс научно-исследовательских учреждений примерно в таком составе:

1. Сектор общего киноведения с кабинетами: а) общей теории кино, б) истории кино СССР, в) истории кино стран народной демократии, г) истории кино капиталистических стран;

2. Сектор художественной кинематографии с кабинетами и лабораториями: а) теории художественного фильма, б) кинодраматургии, в) кинорежиссуры, г) актерского мастерства, д) операторского искусства, е) художественно-декорационного оформления, ж) киномузыки и звукооформления, з) мультипликации;

3. Сектор кинохроники и документального фильма с кабинетами и лабораториями: а) теории документального фильма, б) мастерства оператора-хроникера, в) режиссуры документального фильма;

4. Сектор научно-популярного, учебного и исследовательского кинематографа с кабинетами и лабораториями: а) теории и методики научно-популярного фильма, б) методики и техники учебных фильмов для вузов и средней школы, в) кинорежиссуры научно-учебного кино, г) операторского искусства научно-учебного фильма, д) специальных видов съемок;

5. Сектор экономики и организации кинематографии с кабинетами: а) экономики и организации кинопроизводства, б) проката, в) киносети, г) экономики зарубежной кинематографии;

6. Всесоюзный киномузей с отделами художественной кинематографии, кинохроники и документального фильма, научно-популярного, учебного и исследовательского кинематографа, экономики и организации кинематографии, кинотехники, кинематографии стран народной демократии, кинематографии капиталистических стран;

7. Государственная фильмотека с фильмохранилищами, просмотровыми залами, справочно-фильмографическим отделом и т. д.

Для повседневной связи с производством, а также для проведения экспериментальных работ академия или институт должны иметь свои ячейки при киностудиях и других предприятиях кинопромышленности, при показательных конторах кинопроката, при некоторых кинотеатрах и т. д.

Для разработки ряда проблем, требующих совместных усилий киноведов и кинотехников, академия или институт должны будут установить тесный контакт с НИКФИ, а, может быть, в дальнейшем даже слиться с ним в единый научный организм, подобный, скажем, Академии архитектуры, объединяющей в своем составе как искусствоведческие институты, так и институты, разрабатывающие проблемы строительной техники. Такой объединенный научно-исследовательский центр мог бы возглавить методическое руководство киноучебными заведениями.

3

Основной аргумент, выдвигаемый людьми, не верящими в возможность создания в ближайшем будущем научно-исследовательского центра по вопросам киноискусства, это недостаток киноведческих научных кадров.

Действительно, у нас мало людей, для которых научная работа в области кино была бы основной профессией. Но людей, которые могли бы успешно вести научную работу во много раз больше, чем тех, которые заняты киноведческой работой сейчас.

Это, во-первых, многие из ведущих мастеров советской кинематографии, которые имеют возможность совмещать научную работу с производственно-творческой, без ущерба для последней.

Это, во-вторых, многие из преподавателей ВГИК, которые охотно переключились бы на исследовательскую работу.

Это, в-третьих, научные работники, закончившие в разное время киноведческую аспирантуру.

Это, наконец, часть редакторского и руководящего состава киностудий, Министерства кинематографии и других учреждений. Из-за отсутствия необходимых условий для научно-теоретической работы они ведут эту работу урывками, кустарно, в одиночку либо не ведут вовсе.

Несколько лет тому назад при ВГИК было организовано специальное киноведческое отделение.

Часть из первых выпускников отделения занимается сейчас в аспирантуре Академии наук и ВГИК, другие работают в научном отделе Госфильмофонда, в научно-творческом кабинете Дома кино, в редакторских отделах киностудий, в газете «Советское искусство» и т. д.

В текущем году заканчивает ВГИК второй выпуск киноведов в количестве двадцати пяти человек.

Как и в первом выпуске, среди оканчивающих имеются люди с серьезными задатками для научной деятельности. Некоторые из них уже теперь могли бы работать младшими научными сотрудниками и лаборантами научных киноучреждений.

Следует также учесть резервы научных кадров, имеющиеся в смежных областях науки. В силу синтетического характера кино к разработке тех или иных проблем могут быть привлечены литературоведы, языковеды, теоретики театра, музыки, живописи, а также психологи, философы и ученые других научных специальностей. Бесспорно, многие из них при благоприятных условиях могли бы полностью переключиться на работу в области киноискусства.

Таким образом, проблема научных кадров для научно-исследовательского центра по вопросам киноискусства вполне разрешима.

То, что киноведческая работа находится в состоянии организационного кустарничества, объясняется не отсутствием кадров, а недооценкой важности теоретической работы в области кино.

Многие из практических работников кинематографии отмахиваются от вопросов теории, явно забывая, что товарищ Сталин сказал:

«...Стремление практиков отмахнуться от теории противоречит всему духу ленинизма и чревато большими опасностями для дела».

Историческое постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», редакционные статьи «Правды» о первом варианте картины «Молодая гвардия», о фильмах «Спортивная честь», «Человек идет по следу» и ряд других выступлений партийной печати за последние годы указали кинематографистам на конкретные ошибки, которые произошли либо от незнания жизни, либо от недостаточной теоретической вооруженности кинематографических кадров.

Сейчас, когда так возросли и с каждым годом продолжают возрастать требования партии и народа к киноискусству, нельзя больше терпеть вопиющего отставания науки о кино.

Созрели все условия для решительного расширения фронта теоретической работы по вопросам киноискусства.

А. ФРОЛОВ

КИНОИСКУССТВО КОРЕИ

Корея — страна древней культуры. Одна из самых интересных страниц начальной истории Кореи — это эпоха Когуре. Археологические раскопки памятников той эпохи — могильных курганов, гробниц и усыпальниц — открыли взору исследователя и многокрасочные стенные росписи и другие яркие свидетельства национального своеобразия корейской культуры.

В 1910 году империалистическая Япония полностью ликвидировала остатки видимой государственной самостоятельности Кореи. Проводя политику «превращения корейцев в верноподданных императора», японские милитаристы стремились уничтожить все живое в культуре корейского народа, а в последние годы своего владычества даже запретили употребление родного языка.

И все же, несмотря ни на что, самобытная корейская культура сохранила свое неповторимое, нигде больше в мире не встречаемое национальное своеобразие. Талантливый корейский народ пронес сквозь грозные и тяжелые годы чистоту и ясность своего национального самосознания.

В многочисленных научных учреждениях, музеях и заповедниках новой Кореи бережно и любовно собирались и сохранялись образцы культуры и искусства — предметы быта, художественные изделия из золота, серебра, железа, меди, фарфора, керамики, дерева, кожи, древние памятники архитектуры и скульптуры.

Чувство прекрасного необычайно развито в корейском народе — это можно заметить и в национальных костюмах, и в народных танцах, и в красочных, веселых празднествах.

Национальная корейская кинематография зародилась только после освобождения Кореи Советской Армией в 1945 году и образования Корейской Народно-Демократической Республики.

В феврале 1947 года в двенадцати километрах от Пхеньяна началось строительство киностудии, где наряду с рабочими самоотверженно трудились все без исключения творческие работники. За короткое время в лощине между небольшими сопками вырос целый киногородок: большой и малый павильоны, отдел звукозаписи, производственные цехи, подсобные помещения, жилые дома для творческих работников.

Братская бескорыстная помощь советского народа способствовала быстрому развитию культуры и искусства новой Кореи. Ярким выражением этой помощи является соглашение об экономическом и культурном сотрудничестве, заключенное в марте 1949 года между правительствами Советского Союза и Корейской Народно-Демократической Республики.

Благодатное влияние оказало советское киноискусство на становление молодой корейской кинематографии. Советские фильмы служили наглядным примером для корейских киноработников.

* * *

После первого корейского художественного фильма «Моя родина» в апреле 1950 года был закончен производством фильм «Доменная печь». Картина рассказывала о борьбе корейского народа за

«Юные партизаны»

восстановление отечественной тяжелой промышленности, разрушенной японцами при бегстве из Кореи. Это весьма интересный фильм, смело решающий ответственную тему о рабочем классе новой Кореи. Хорошо играли основные исполнители: актриса Мун Е Бон и актер Пак Хак. Режиссер Мин Ден Сик, впервые самостоятельно ставящий художественный фильм, показал профессиональное мастерство; то же можно сказать и о работе оператора Цой Сун Хин.

Вместе с тем это произведение не свободно от недостатков. Сценарий был несколько примитивен и перегружен побочными линиями. Схематичным оказался образ врага. Музыка не была органично связана с содержанием фильма и не использовала прекрасных корейских народных мелодий.

В год, когда вышел фильм «Доменная печь», корейская кинематография жила напряженной производственной жизнью. В районе Вонсана шли натурные съемки фильма «Пограничники», рассказывающего об отражении неоднократных провокаций лисынмановцев на 38-й параллели. В подготовительном периоде были фильмы «Земля» по роману Ли Ги Ена о проведенной народно-демократическим правительством земельной реформе, «Партизаны» и «Битва в Есу», посвященные героическим корейским партизанам.

Все эти подготовительные работы были приостановлены, когда лисынмановские провокаторы, науськиваемые американскими империалистами, развязали войну.

В невероятно тяжелых условиях непрекращающихся воздушных налетов американской авиации заканчивались съемки фильма «Пограничники». Все работники искусства Северной Кореи включились в борьбу за освобождение родины. Одним из первых выехали на фронт операторы-хроникеры Ким Хо Дю, Ко Сын Ен и другие.

Нормальная работа кинопроизводства стала невозможной. Киностудия подвергалась систематическим бомбардировкам. В августе прямым попаданием было разрушено здание кинолаборатории.

В студию начали поступать первые материалы от операторов, выехавших на фронт. Это были незабываемые кадры: восторженные встречи Народной армии с населением Южной Кореи, выборы Народного комитета в освобожденном Онгдине, мост через Ханган около Сеула — отступавшие лисынмановцы и американцы взорвали этот мост в момент, когда на нем скопилось много людей. Операторы зафиксировали ликующие толпы народа на многотысячном митинге в Сеуле, восстановление мостов и железнодорожных путей, героических южнокорейских партизан, выходящих из леса навстречу войскам Народной армии, варварские бомбардировки мирных городов и сел американской авиацией, сотни трупов в Инчоне (Чемульпо) — жертвы дикой расправы лисынмановцев

«Юные партизаны»

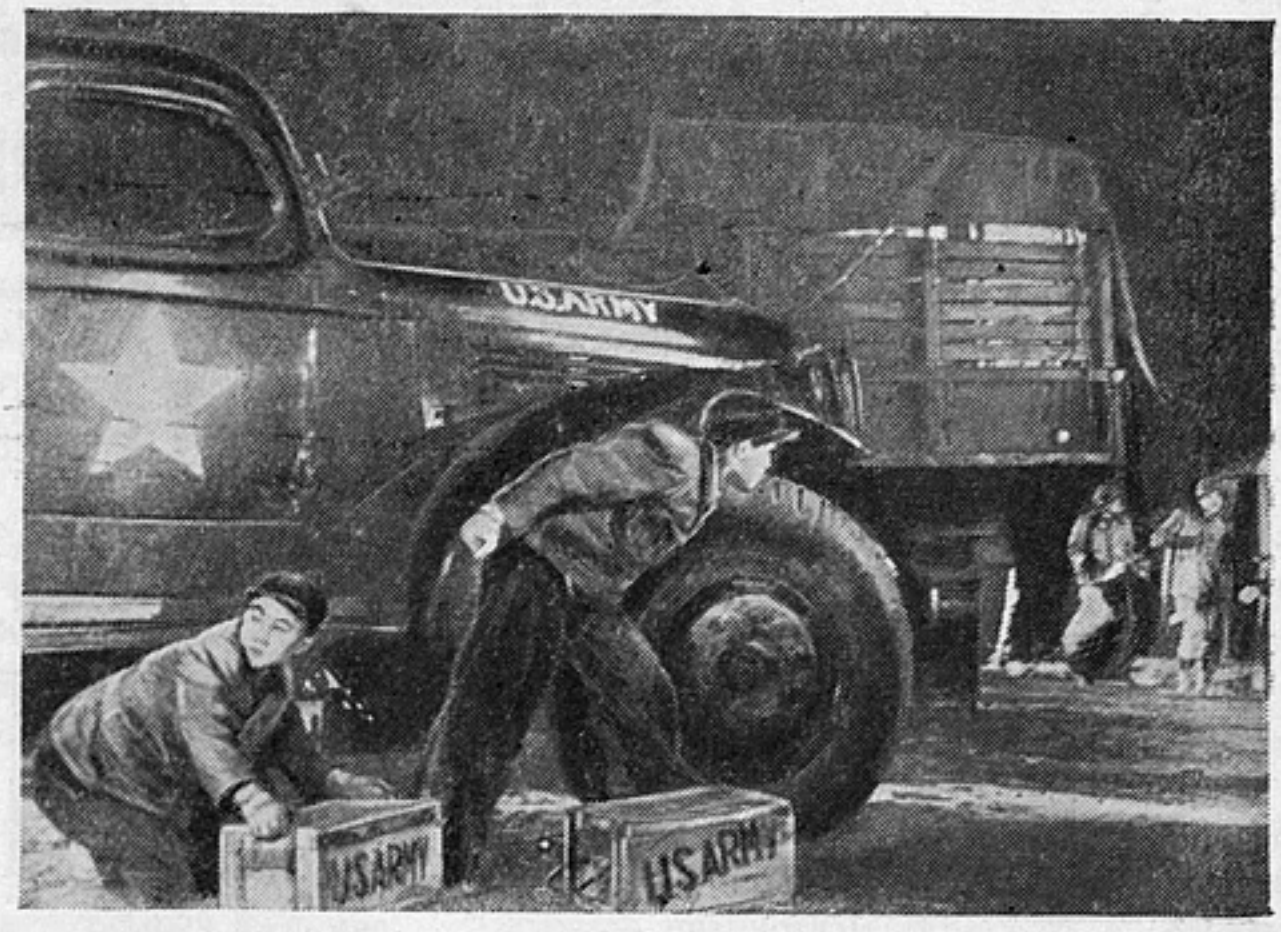
над корейскими патриотами. На всю жизнь запомнят зрители горько плачущую старушку мать, которая бродит среди мертвых изуродованных тел в поисках своего сына.

Самоотверженная работа северокорейских операторов обеспечила бесперебойный выпуск боевых киножурналов. Они имели огромное агитационное значение в деле мобилизации всего корейского народа на борьбу за освобождение родины. Материал этих документальных съемок послужил основой для создания фильма «Священная война». Был также подготовлен для показа в Организации Объединенных Наций при обсуждении корейского вопроса короткометражный фильм о зверствах американских интервентов.

В Южной Корее за все время «владычества» американской марионетки Ли Сын Мана не было даже попыток создать национальную художественную кинематографию. Американские фирмы монополизировали прокат и наводнили все экраны Южной Кореи своей низкопробной продукцией. Сеульские киномастерские занимались только тем, что услужливо снабжали американские фильмы субтитрами на корейском языке. Существовала только хроникальная кинематография.

«Юные партизаны»

«Юные партизаны»



При освобождении Сеула Народной армией было взято в качестве трофеев много коробок хроникального материала. В нем отразилась постыдная роль марионеточного режима. Напрасны были бы попытки найти среди этой хроники хоть какие-нибудь кадры, показывающие жизнь народа. Южнокорейские хроникеры снимали прежде всего и главным образом американцев. Можно было во всех деталях рассмотреть приезд генерала Макартура в Корею и парад американских войск в Сеуле, разглядеть омерзительную фигуру Ли Сын Мана, лакейски пресмыкающегося перед заокеанскими магнатами, увидеть господина Даллеса, по-хозяйски инспектирующего военные укрепления на 38-й параллели...

В освобожденных районах Южной Кореи демонстрировались северокорейские и советские фильмы. Простой народ получил возможность посещать кинотеатры — вход был бесплатным. В освобожденном Сеуле простые люди впервые в своей жизни вошли в здание Большого театра: при господстве лисынмановской клики они знали это здание только с внешней стороны, так как стоимость билета делала его недоступным. С неописуемым интересом жители Южной Кореи смотрели северокорейские документальные и художественные фильмы, узнавали правду о великих демократических преобразованиях, проведенных в северной части страны. Советские фильмы несли правду о Советском Союзе, разоблачали ложь, которую усердно распространяли проамериканские южнокорейские власти. Демонстрация советских фильмов повсеместно шла под непрекращающиеся овации переполненных залов. Первым советским фильмом, показанным в освобожденном Сеуле, было «Сказание о земле Сибирской».

Мне довелось быть в сентябре 1950 года в Вонсане. В кинотеатре, чудом уцелевшем от ожесточенных бомбардировок, шел советский фильм «Третий удар». Зрительный зал был битком набит солдатами Народной армии. Здесь я убедился, насколько ошибочно распространенное представление о невозмутимости и спокойствии, будто бы характерном для всех восточных народов. От начала и до конца демонстрация фильма сопровождалась взрывами неистовых аплодисментов, громкими, возбужденными возгласами одобрения. Сразу после окончания просмотра солдаты отправлялись на станцию. Эшелоны шли на фронт.

* * *

Летом прошлого года в Берлине на Третьем Всемирном фестивале молодежи я встретил корейских друзей. Они рассказали, что в результате концентрированного воздушного налета была сметена с лица земли Пхеньянская киностудия и что, несмотря на все трудности, связанные с продолжающейся американской агрессией, корейские кинематографисты не прекраща-

«Юные партизаны»

ют своей деятельности. Фильм «Юные партизаны», удостоенный премии на VI Международном кинофестивале в Карловых Варах, красноречиво об этом свидетельствует.

Было радостно увидеть в этом фильме актрису Мун Е Бон — обязательную участницу всех корейских художественных фильмов. Мун Е Бон — самая популярная актриса корейской кинематографии. Образы, созданные ею, надолго запоминаются: невеста партизана в «Моей родине», жена рабочего в «Доменной печи», боевая подруга в «Пограничниках» и, наконец, мать маленького партизана в последнем фильме. Роль эта невелика, но Мун Е Бон силой своего исключительного дарования и мастерства создает трагический образ корейской матери. Сцену в комендатуре актриса проводит с потрясающей силой — запоминаются ее глаза, полные гнева и ненависти к оккупантам и нежной трогательной любви к детям. Замечательная актриса создала галлерею великолепных женских образов и в каждом сумела найти и передать обобщающие черты женщин своей родины.

Все произведения корейских кинематографистов имеют одну общую задачу — помочь борьбе народа с иноземными захватчиками.

«Юные партизаны»

Фильм «Возвращение на фронт» рассказывает о том, как после выздоровления в госпитале боец Народной армии возвращается в свою воинскую часть и снова вместе с боевыми друзьями защищает родину. Другой фильм — «Враги-американцы» — повествует о положении на временно оккупированной врагом территории, о неодолимом движении сопротивления трудящихся Кореи и о их ненависти к врагу. Третий фильм посвящен героическим корейским железнодорожникам, которые, несмотря на невероятно тяжелые условия, постоянно и регулярно водят составы. Четвертый фильм воплощает образ простой корейской женщины, матери четырех сыновей — бойцов Народной армии. Корейские кинематографисты активно работают и над созданием документальных фильмов.

Производство фильмов протекает в чрезвычайно тяжелых условиях: павильонные съемки проводятся под землей, натурные — где-нибудь далеко на севере страны, в районах, не доступных для вражеской авиации.

В стране не осталось ни одного здания кинотеатра — все они разбиты и сожжены в результате варварских налетов озверелой американской авиации. Но сейчас уже построены подземные кинотеатры, и там все с тем же неизменным успехом продолжают демонстрироваться советские, китайские и корейские фильмы. Количество зрителей по сравнению с довоенным временем не уменьшилось, а, наоборот, увеличилось.

Над недавно мирной цветущей страной стоит горький, удушливый дым пожарищ. Подымается в небо пепел разрушенных и сожженных домов, взрыхляется бомбами земля, выползают из сброшенных бомб смертоносные насекомые... Американские изверги применили в Корее бактериологическое оружие. Они продолжают неистовствовать — нет предела их злобе и ненависти.

Но нет предела и мужеству, героизму корейского народа. Этот народ, борющийся за свою свободу, нельзя победить, нельзя поставить на колени. Никакие беды и испытания не могут поколебать его волю и стойкость, его уверенность в грядущей победе.

Недавно была опубликована запись беседы товарища Ким Ир Сена с деятелями литературы и искусства. Это яркая и целеустремленная программа действия, которая должна привести к дальнейшему расцвету корейской культуры.

Ким Ир Сен призывает писателей и художников отразить в произведениях искусства патриотизм, стойкость и героизм Народной армии:

«Сегодня корейский народ идет вперед, преодолевая все испытания и трудности ради достижения окончательной победы в освободительной отечественной войне. Вместе со всем корейским народом я верю, что вы пойдете вперед, встав перед родиной и своим народом, перед всеми народами мира с великими произведениями искусства, и передадите нашим поколениям прекрасную, блестящую память о нашей славной эпохе».

Справедливая война против иноземного вторжения может закончиться только полной победой народа.

Из пучины трагических событий прекрасный и талантливый корейский народ выйдет еще более закаленным.

Можно с уверенностью сказать, что корейские кинематографисты с честью выполнят почетное задание Ким Ир Сена и создадут прекрасные фильмы о своем прекрасном народе.

В. СМИРНОВ

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ ЗА РУБЕЖОМ

Советские кинопроизведения, созданные в последние годы, способствовали разоблачению коварных замыслов американского империализма, претендующего на мировое господство. Мастера советского кино создают произведения, полные большой внутренней силы, неиссякаемой уверенности в торжестве мира во всем мире. Неудивительно, что такие фильмы, как «Падение Берлина», «Секретная миссия», «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Заговор обреченных», «Освобожденный Китай», «Победа китайского народа», «Мы за мир», «Юность мира» и многие другие, пользуются огромной любовью и признательностью сторонников мира, черпающих в этих кинопроизведениях новые силы для борьбы за мир и счастье простых людей.

Борьба за мир для советского кинохудожника — дело всей его жизни, в ней смысл его существования.

«Советские художники, — писал народный артист СССР кинорежиссер М. Чиаурели, — всю свою жизнь, все свое творчество отдают на борьбу за торжество передовых идей человечества. Оружием искусства они служат великой и благородной цели освобождения трудящихся от гнета и эксплуатации...»

Говоря о благородной миссии мастеров советского киноискусства, невольно вспоминаешь слова народного артиста Н. Черкасова, который в одном из своих выступлений сказал: «За всю мою сознательную жизнь мне ни разу не пришлось со сцены или экрана подстрекать зрителей к убийствам, кражам, изменам, предательствам, к подлым черным делам. Произведения советских художников никогда не наносили оскорблений ни одной нации, ни одному народу. Конституция нашего многонационального государства выражает дружбу народов, и работники советского искусства воспевают в своих произведениях эту дружбу. Оптимистической верой в светлое будущее советского народа и всего прогрессивного человечества веет от произведений нашего искусства».

Советское киноискусство в своих произведениях неизменно ставит проблему борьбы за мир, защиты человечества от новой кровавой бойни. Ни в одной из советских картин нет и не может быть даже намека на вражду одного народа к другому.

«Все советские фильмы, — писала швейцарская газета «Вуа Увриер», — идет ли речь о музыкальной комедии, вроде «Кубанских казаков», или о грандиозных воспроизведениях событий, вроде «Сталинградской битвы», «Третьего удара» или «Падения Берлина», являются фильмами мира, фильмами, воспевающими жизнь, любовь к людям, веру в их будущее. Воспевание героизма в советском фильме никогда не соединяется с воспеванием войны. На первом плане всегда человек».

Миллионы зарубежных зрителей со все возрастающим интересом смотрят советские фильмы.

В одном из приветствий друзья советской кинематографии из далекой Индии писали: «Примите привет от друзей Советского Союза в Бенгалии — артистов, писателей и других представителей местной интеллигенции. Мы носители великой древней культуры великого народа. Вы созидатели новой культуры нового мира. Вы претворили в действительность лучшие мечты о

человечестве и культуре. Примите же наши добрые пожелания.

...Своими чистыми, благородными усилиями вы, деятели советского кино, создали великое искусство великого народа нашей эпохи, сложили песнь жизни. Примите же нашу глубокую благодарность, вы, деятели советского искусства.

В свободном советском обществе вы приобщили народ к образованию и культуре, внедрили искусство и творчество в жизнь народа.

Примите же сердечные приветствия всего нашего народа, вы, люди советской страны!

Сейчас, когда ужасы войны угрожают великим возможностям искусства и культуры, вы, «инженеры человеческих душ», являетесь глашатаями всех миролюбивых и свободолюбивых народов. Мы вместе с вами даем клятву стоять за мир, против войны, за созидание, против разрушения».

В книге отзывов фестиваля советских фильмов в Индии, который проходил в 1951 году, можно было прочитать такую запись: «Фестиваль советского кино в Бомбее показал нам, что народы СССР не хотят войны, что они хотят мира для того, чтобы творить во имя блага общества, где нет эксплуатации человека человеком».

Американские монополии, контролирующие кинорынки США и многих зависимых от американского капитала или маршаллизованных государств, всеми силами и средствами стремятся не допустить советские фильмы на экран. Такие картины, как «Встреча на Эльбе», «Русский вопрос», «Секретная миссия», «Заговор обреченных», «Мы за мир» и многие другие, запрещены к ввозу в США.

Злобу и раздражение вызывают у поджигателей войны не только фильмы, разоблачающие их коварные замыслы по развязыванию новой кровавой бойни, но и показывающие мирный созидательный труд советских людей, достижения страны социализма.

Так, когда в конце прошлого года в нью-йоркском кинотеатре «Стэнли» начал демонстрироваться советский фильм «Донецкие шахтеры», реакционные газеты не могли скрыть тревоги и злобного раздражения, вызванных огромными достижениями угольной промышленности Советского Союза и условиями жизни советских шахтеров, которые нашли свое отражение в картине.

Газета «Дейли Уоркер» отмечала, что фильм «Донецкие шахтеры» разоблачает смехотворные клеветнические утверждения буржуазной печати о существующих в Советском Союзе условиях труда. «Они, — писала газета о реакционных журналистах, — знают, что в капиталистической Америке появление новой машины равносильно катастрофе. Они пришли в замешательство, увидев в фильме кадр, который ярко показывает, что в социалистическом обществе рабочий стал хозяином машины, а не ее слугой».

Злобное отношение к «Донецким шахтерам» со стороны американской буржуазной печати объясняется тем, что фильм ярко показывает преимущество социалистической системы перед капиталистической.

Реакция борется с советскими фильмами всеми доступными ей средствами. Римский папа даже пригрозил отлучением от церкви тем католикам, которые смотрят советские фильмы.

Но, невзирая на всяческие проклятия и угрозы, демонстрация советских фильмов повсюду сопровождается огромным успехом.

В Японии издается и пользуется большой популярностью журнал «Советское кино». В одной из статей этого журнала автор Ивасики пишет: «Японский народ подымает свой голос в защиту мира. Чтобы защищать мир, мы, работники кино, должны требовать: «Дайте дорогу советским фильмам».

Хотя в послевоенные годы в Японии демонстрировалось мало советских кинокартин, однако отклики зрителей, публикуемые журналом, свидетельствуют о большом интересе и глубокой симпатии, которые проявляет японский народ к произведениям самого передового в мире советского киноискусства. Так, например, фильм «Сказание о земле Сибирской» привлек по сравнению с другими иностранными фильмами рекордное число зрителей.

«Японский народ, — сообщает бюллетень Токийского отделения Общества японо-советской дружбы, — горячо полюбил советские фильмы. Радостные и светлые, они глубоки по содержанию и прекрасны по форме. Они вселяют большую радость и надежду в сердца японского народа, стре-

мящегося к тому, чтобы сделать свою родину демократической».

Прогрессивные деятели зарубежных стран, и в особенности стран народной демократии, высоко ценят пример художественной правды, высокой идейности и служения народу, который дает советское искусство.

Нет такой страны, где не пользовались бы огромным успехом советские художественные и документальные фильмы.

Киноработники стран народной демократии, осваивая опыт советского киноискусства, изучая и анализируя работу советских мастеров кино, создают свое национальное прогрессивное киноискусство, которое высоко поднимает знамя борьбы за мир.

«Советская кинематография, так же как и Советская Армия, — сказал заместитель министра культуры Китайской Народной Республики Чжао Ян, выступая на торжественном собрании в Пекине, посвященном тридцатилетию советской кинематографии, — обладает великолепным оружием, это оружие — мощь духа... Славный путь, который пройден советской кинематографией, — путь, по которому должна развиваться и будет развиваться наша народная кинематография».

«Учитесь по советским фильмам. Смотрите советские фильмы» — вот один из лозунгов культурной жизни сегодняшнего Китая. Изучая опыт Советского Союза, его всемирно исторические успехи, трудящиеся Китая с большим интересом смотрят произведения советской кинематографии, по ним многое узнают о великом дружественном народе...

«Желаем и впредь так же твердо и бескомпромиссно, — писали в одной из своих телеграмм деятелям советского кино работники молодой болгарской кинематографии, — бороться своими фильмами за прочный мир и братскую дружбу между народами. Болгарские киноработники непрерывно учатся у мастеров советского киноискусства, которые являются для нас подлинными вдохновителями и учителями в работе. Желаем дальнейших творческих успехов советскому киноискусству, самому прогрессивному искусству в мире — носителю великих идей Ленина—Сталина».

Великие идеи мира и созидания, идеи борьбы за справедливое социалистическое общество объединяют ныне широкий фронт прогрессивных кинодеятелей всех стран.

Под благотворным влиянием советского киноискусства растет и крепнет кинематография стран народной демократии.

Фильмы «Две бригады», «Мир победит во всем мире» (Польша); «Немая баррикада», «Западня» (Чехословакия); «Счастье Каталины Киш», «Анна Сабо», «Огонь», «Колония под землей» (Венгрия); «Совет богов», «Хлеб наш насущный», «Поезда идут нерегулярно», «Всегда готов» (Германская Демократическая Республика); «Дочери Китая», «Невидимый фронт», «Искры» (Китай); «Тревога», «Побег из неволи» (Болгария); «Звенит долина», «Жизнь побеждает» (Румыния); «Юные партизаны» (Корея) внесли свой неоценимый вклад в дело борьбы за мир.

* * *

Советское киноискусство близко и понятно миллионам честных людей, без различия их национальностей и языка, ибо это искусство разговаривает на самом простом, доходящем до самого сердца языке — языке мира. Это искусство утверждает жизнь, созидание, творчество. Оно несет правду о стране социализма, укрепляет уверенность в победе сторонников мира, вдохновляет их. Его идеи находят живой отклик в сердцах миллионов людей во всех концах земного шара.

ВСЕСОЮЗНЫЙ СЕМИНАР ПО КИНОДРАМАТУРГИИ

Недавно в Москве закончил работу Всесоюзный семинар по кинодраматургии, созванный Союзом советских писателей и Министерством кинематографии СССР.

В работе семинара приняли участие сорок девять прозаиков и драматургов, рекомендованных писательскими организациями Москвы, Ленинграда и союзных республик. Среди участников семинара авторы, хорошо известные широкому читателю, создавшие талантливые прозаические и драматические произведения: В. Осеева («Васек Трубачев и его товарищи», «Волшебное слово»), А. Гузявичус («Правда кузнеца Игнотаса», «Братья), Г. Мухтаров («Семья Аккана»), Л. Воронкова («Алтайская повесть», «Девочка из города»), Д. Икрами (роман «Шоди», повесть «Мухаббат»), Н. Томан («Что происходит в тишине» и др.), Ю. Сотник («Неведомая птица» и др.), К. Джантошев (автор многих поставленных в Киргизии пьес), Б. Бедный («Комары», «Государственный глаз» и др.), Я. Кутковецкий (повести «Огонь», «Заря» и др.), а также группа молодых писателей: А. Рагимов, Н. Шундик, Ю. Помозов, Л. Березин, Г. Калиновский, Ю. Принцев и другие.

Все эти активно работающие в литературе писатели не имеют сколько-нибудь значительного опыта в области кинодраматургии. Семинар и был организован для того, чтобы его участники уяснили конкретные задачи советской кинодраматургии, вытекающие из исторических постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам и указаний партийной критики, ознакомились с передовым опытом советского киноискусства путем углубленного анализа лучших произведений, получили минимум знаний по основам кинодраматургии.

В план учебной работы семинара входили лекции по основным теоретическим вопросам, беседы мастеров кино об их творческом опыте, семинарские занятия по лучшим советским сценариям, а также самостоятельная работа слушателей, просмотр кинокартин, индивидуальные консультации по сценариям, либретто и творческим заявкам участников семинара.

Сочетание теоретических занятий с творческой работой слушателей и составило методическую основу программы семинара.

Семинар открылся докладом заместителя министра кинематографии СССР Н. К. Семенова — «Основные задачи советской кинодраматургии». Писатели, сценаристы, режиссеры и кинокритики прочли в течение месяца работы семинара лекции и провели беседы на следующие темы: М. Папава — «Литературный сценарий — идейно-художественная основа фильма», Л. Леонов — «Из опыта работы над языком пьесы и сценария», А. Довженко — «Слово в сценарии и в фильме», М. Чиаурели — «Работа над образом Сталина в фильмах «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919 год», К. Симонов — «Сбор материалов для сценария», А. Сурков — «Некоторые задачи советской кинодраматургии в связи с предстоящим пленумом ССП», С. Герасимов — «Из опыта работы над фильмами «Молодая гвардия» и «Сельский врач», И. Пырьев — «Работа над советской кинокомедией», Г. Александров — «Сценарий музыкального фильма», М. Смирнова — «Работа над сценариями «Сельская учительница» и «Сельский врач», Л. Арнштам — «Изучение кинодраматургом документальных и литературных источников», В. Петров — «Работа над художественно-документальным фильмом», Н. Вирта — «Работа над сценарием художественно-документального фильма», Б. Горбатов — «Из опыта работы над сценарием «Донецкие шахтеры», Л. Луков — «Работа над фильмом «Донецкие шахтеры», С. Михалков — «Из опыта работы над детским сценарием», Г. Рошаль — «Работа над сценарием «Мусоргский», В. Марецкая — «Работа над созданием образа русской советской женщины в кино», А. Штейн — «Работа над сценариями «Суд чести» и «Адмирал Ушаков», А. Роом — «Работа над кино-

фильмом «Суд чести», Ю. Райзман — «Процесс создания фильма», Е. Габрилович — «Диалог как средство раскрытия характера», А. Столпер — «Процесс создания сценария и фильма «Повесть о настоящем человеке», К. Шнейдерман — «Детский и юношеский фильм», И. Вайсфельд — «Сюжет и драматический конфликт в сценарии и в фильме», Р. Юренев — «О советской кинокомедии», Е. Помещиков — «Работа над сценарием комедийного фильма», Г. Григорьев — «О сценарии документального фильма».

Слушатели семинара обсуждали также сценарии, подготовленные к производству,— «Жатва» Г. Николаевой и Е. Габриловича и «На далекой заставе» М. Вольпина и Н. Эрдмана, а также комедийный сценарий участника семинара П. Лубенского «Хрустальный кубок».

Для ознакомления с некоторыми производственными вопросами участники семинара посетили киностудию «Мосфильм», где присутствовали на съемках и знакомились с отснятым материалом находящихся в производстве кинокартин «Адмирал Ушаков» и «Славься, народ!»

С каждым участником семинара были проведены индивидуальные консультации, связанные с их работой над сценариями, либретто и творческими заявками.

Некоторые писатели за время пребывания в семинаре продолжали работу над сценариями, которые они еще ранее начали писать по заданиям киностудий: М. Бараташвили — над кинокомедией «Маринэ», Б. Бедный — над экранизацией своего рассказа «Государственный глаз», Г. Плоткин — над сценарием о советских китобоях, Ю. Принцев — над музыкальной кинокомедией, А. Абшилава — над сценарием музыкального фильма «Песнь о родном городе», Л. Воронкова — над сценарием документального фильма «Пионерское лето», А. Гузявичус — над сценарием по мотивам своего романа «Правда кузнеца Игнотаса». Л. Гераскина — над экранизацией своей пьесы «Аттестат зрелости».

Многие участники семинара завершали разработку творческих заявок, либретто, планов экранизаций своих произведений. Значительная часть этих материалов по окончании семинара рекомендована Министерством кинематографии СССР киностудиям и Сценарной студии в качестве основы для создания сценариев.

Семинар является началом углубленной творческой работы новой большой группы писателей в области кинодраматургии.

Секретариат ССП обязал ленинградское и республиканские отделения ССП оказать всемерную творческую помощь участникам семинара путем обсуждения сценариев, либретто и заявок, публикации в журналах лучших произведений и их рецензирования. Секретариат предложил также комиссии по кинодраматургии постоянно поддерживать связь с участниками семинара, оказывая им необходимую помощь, и поручил членам комиссии при выезде на места знакомиться с ходом работы участников семинара над сценариями.

Кроме того, секретариат ССП постановил на основе стенограмм, лекций и бесед, проведенных на семинаре, подготовить к изданию сборник, посвященный вопросам кинодраматургии.

Секретариат ССП одобрил предложение комиссии по кинодраматургии о периодическом созыве в дальнейшем семинаров, посвященных кинодраматургии как в Москве, так и в республиках.

В специальном приказе Министр кинематографии СССР И. Большаков обязал республиканские министерства кинематографии и киностудии Москвы и Ленинграда оказать всемерную помощь участникам семинара в их работе над сценариями.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.
Оформление худ. М. М. Милославского.
Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А 05180. Сдано в производство 27/V—52 г. Подписано к печати 10/VII—52 г.
Формат бумаги 70×108 1/16. Зак. 366. Тираж 7.900 экз. Печатных листов 10,96.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

40
2 - АВГ. 1952

8737

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1952 г.